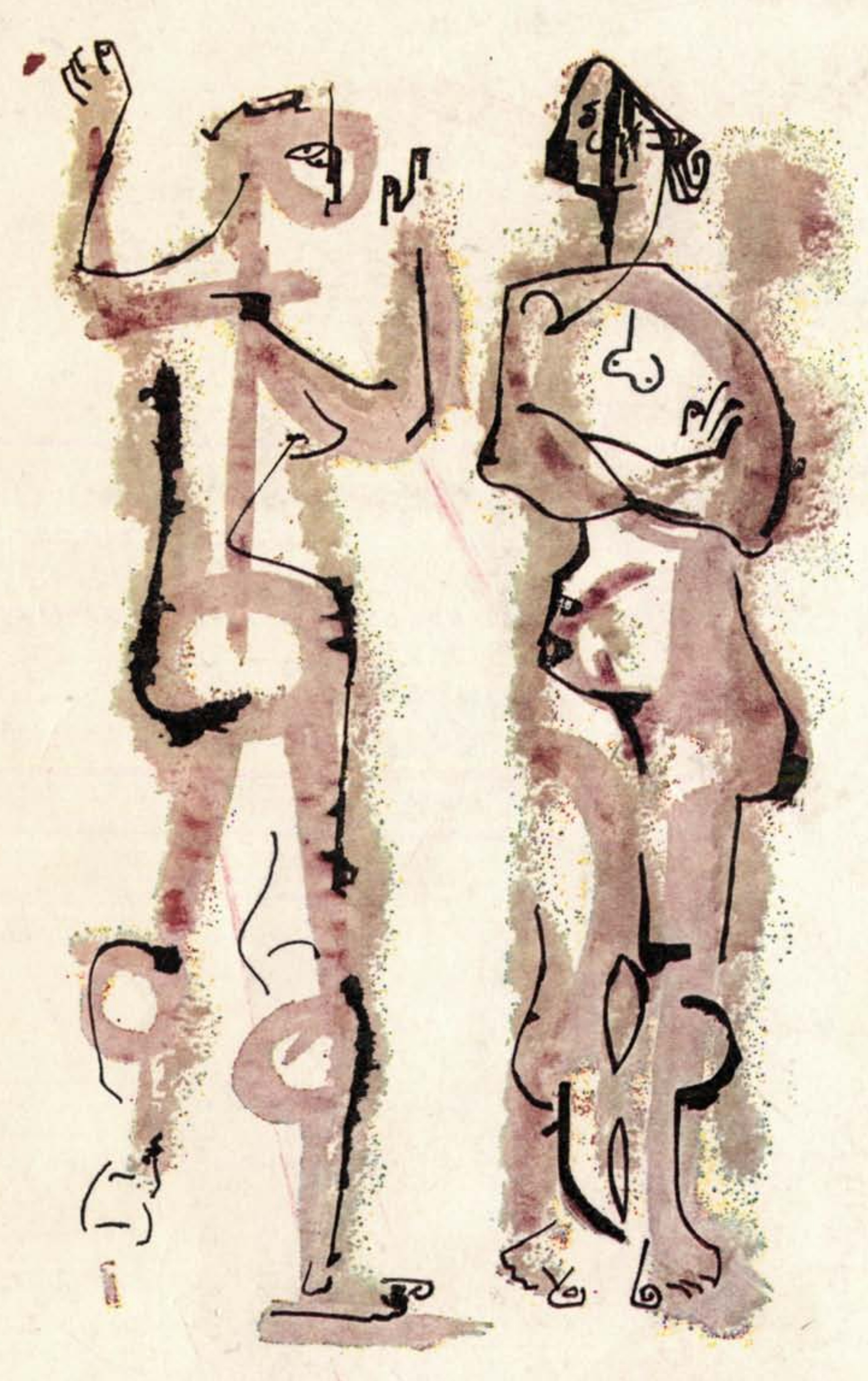
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
MAYO 1981

371

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

SUBDIRECTOR
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO

LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
Ciudad Universitaria
Teléfono 244 06 00
MADRID-3

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M 3875/1958

371

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 371 (MAYO 1981)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Portada de Aguirre.

ARTE Y PENSAMIENTO

THOMAS MANN, EN SUS DIARIOS

¿Quién es poeta? Aquel cuya vida es simbólica.

Thomas Mann

La obra de Thomas Mann es, al menos desde el punto de vista volumétrico, uno de los monumentos de la literatura contemporánea. A los trece apretadísimos tomos de sus obras completas hay que sumar 40 libretas de notas, rellenadas entre 1893 y 1947; 20.000 cartas y 6.000 páginas de diarios (que no son todas las escritas, como veremos). Un monumento no del todo descubierto, pues sus papeles personales están en curso de publicación.

El 12 de agosto de 1975, al cumplirse los veinte años de su muerte, se procedió a exhumar, conforme a sus instrucciones póstumas, el paquete de sus diarios, conservado en el Archivo Thomas Mann, de Zürich. Eran tres envoltorios de papel marrón, con un manuscrito exterior del propio Mann, en inglés, que señalaba su contenido: diarios «sin ningún valor literario», llevados entre 1933 y 1951. Los textos van siendo publicados por la fiel casa Fischer, al cuidado del puntualísimo biógrafo Peter de Mendelssohn, con el auxilio caligráfico de Yvonne Schmindlin, ya que la empinada letra gótica del maestro no es siempre de fácil lectura. En tres volúmenes se cubren los períodos 1918-21 y 1933-36, quedando para el cuarto previsto el resto del material.

Thomas Mann llevó un diario y una libreta de anotaciones desde la más temprana adolescencia. La libreta era de bolsillo y la tenía siempre consigo, por lo cual en ella alternan las noticias más triviales, al menos para el investigador (números de teléfono, direcciones, medicinas, horarios de trenes), con iluminaciones esenciales para leer la obra y aun esquicios de textos nunca escritos. Del diario quedan algunos restos. Se supone que el joven Tommy quemó en 1896 lo que llevaba de él, o sea, sólo tres años, acaso por su contenido excesivamente íntimo. Como se verá, la memoria y sus mitos sentimentales pueden más que el fuego de una estufa.

Los demás diarios sumaban en 1933 unos 50 cuadernos. El 11 de febrero de ese año, Mann y su mujer dejaban Munich para ir a Amsterdam, iniciando una serie de conferencias. No sabían que empe-

zaban un largo exilio, de algún modo prolongado hasta la muerte de él, en 1955, y de ella, en 1980. Estando de descanso en Arosa, los amigos les hicieron saber que el ascenso al poder de los nazis hacia desaconsejable su retorno a la tierra. El 15 de marzo se inicia, pues, el nuevo diario.

Muchos materiales importantes quedaban en la casa muniquesa. Entre ellos, lo que llevaba escrito de *José y sus hermanos,* además de una pequeña biblioteca sobre el tema, a la que acudía en busca de noticias históricas, geográficas, religiosas, etc., acerca de lugares, hechos y personas de su relato bíblico. Era imprescindible recuperar todo ello.

Mann envió a su hijo Golo en busca de los diarios y demás papeles, parte de los cuales estaban guardados en un cofre, bajo las planchas de la tarima. El diario no fue hallado: el chófer de la familia, Hans Holzner, agente nazi, lo había entregado a la Casa Parda, sospechando que tenía interés político (tal vez, por su carácter íntimo, podía haber sido usado como propaganda contra el escritor, pero esto tampoco podía ser conocido por los nazis). Para recuperarlo debió intervenir el procurador Heins, amigo de la familia y con buenas relaciones en el partido, quien convenció a sus militantes de que no había razón alguna para retener los papeles.

No obstante, estos diarios no llegaron hasta nosotros, ya que el escritor los quemó el 21 de mayo de 1945, en su casa californiana de Pacific Palissades. Sólo se salvaron los del período 1918-21, que Mann retuvo como ayuda memoria para su novela *Doktor Faustus,* ya que necesitaba evocar los días vividos en Munich durante la posguerra y la revolución espartaquista.

Los diarios acogen la cotidianeidad del escritor. Una vida programada y con placeres estrictamente burgueses, o sea, privados y compartidos con el círculo, perfectamente trazado, de amigos y parientes. Burguesía: confort, austeridad victoriana, tertulia, lectura, ópera, té, higiene y control de la salud, matrimonio, paternidad, cultura basada en una elegante represión de los instintos, autocrítica, lucidez, misión social del hombre, profanidad, placer de la mesa, cumpleaños solemnes, cenas de Navidad, *smoking,* parafernalia del escritor burgués (derechos de autor, conferencias, coloquios, traducciones, correspondencia, artículos de periódico). Burguesía: la construcción sistemática de una obra, todo al margen, en lo posible, de la vida ajena y a expensas de la vida ajena, la privacidad.

La cotidianeidad es autorretrato. Thomas Mann era un hombre signado por la vigilia, hija de la lucidez, madre del insomnio. Tenía una imagen quebradiza y preciosa de sí mismo (cristalino narcisismo, casi

inevitable en todo artista), que se concretaba en una continua observación de su estado de salud, en una recortada gula, en medicaciones caseras y constantes, en constataciones sobre el estado del tiempo. La ducha diaria, el frecuente corte de pelo, el tinte para conservar un color que los años se han llevado. Burguesía: el abrigo, la corbata, la vacación junto al lago, la casa de té, la introspección, el bien decir, el teatro, los clásicos, el cine, el gramófono, el puritanismo sexual. Burguesía: la necesidad de entender, la imposibilidad de dejar de pensar, la linterna mágica de la mente y las traicioneras fidelidades de la memoria.

Burguesía: la construcción del orden del espíritu, un orden simbólico, sin espacio fijo, al lado del orden de lo empírico. La síntesis entre naturaleza y razón, el lugar geométrico y común de sus encuentros: la humanidad.

> Mi naturaleza se debe afirmar en lo burgués, sin propiamente aburguesarse. Poseo la profunda sensación de que la diferencia entre soledad y no soledad no es grande y es sólo exterior.
>
> (22 de mayo de 1919)
>
> Balzac es una atmósfera aventurera sobre la cual mi pedantería cultural puede actuar como correctivo.
>
> (18 de junio de 1919)

Burguesía: la historia, como continuidad, y la formas abstractas (clasicismo, si se prefiere), como instrumento para descifrar el hilo mismo de la continuidad y la intimidad de los tiempos muertos. Conservatismo:

> Bajo la reacción juvenil contra el expresionismo yace un retorno a la formas. *Muerte en Venecia* está a la orden del día. «Soy un abuelo.» Pero la propia y fundamental necesidad está en hallar nuevas formas del alma, apartándose de toda dispersión nihilista, de toda suerte de bolchevismo.
>
> (5 de enero de 1920)

Burguesía: todo el pasado como herencia. Una educación goetheana que atraviesa el romanticismo y su constante cuestionamiento, ya que el mundo salido de ella acaba de desplomarse, y Nietzsche, Wagner y demás dioses de la juventud han llegado a ser afiliados al partido nazi. Así, el 27 de noviembre de 1936, escuchando la música del Venusberg wagneriano, dirigida por su amigo Bruno Walter, la rechaza por ser un «producto sexual», así como el «Coro de los peregrinos» (ambas de la ópera *Tannhäuser)* le parece de una «hipó-

crita nostalgia». Conclusión: «El romanticismo es un mundo sucio. No quiero saber más nada de él.»

Los diarios son, sobre todo, un protocolo del exilio. En un mundo donde tantas cosas han quebrado, se ha roto el escenario insustituible de la vida burguesa: la casa propia. Aquella casa de Munich que ha quedado descrita en *Señor y perro,* en el límite del barrio burgués, con sus jardines interiores, que la aislaban de la mirada extraña y conservaban el rumor de los paseantes domingueros y del río. Todo, de pronto, reducido a un cuarto de hotel, lleno de objetos rigurosamente extraños, vistos por una memoria implacable. Burguesía: propiedad, fetichismo de las cosas, amor a lo propio, a lo intransferible. Para una conducta de disciplina diaria frente a las herramientas de escritor, la falta de ellas puede significar como la pérdida de una parte del cuerpo. Burguesía: individualismo, la angustia mortal de saber que con la muerte se acaba todo lo que le importa al individuo, o sea, lo que no se puede dividir, compartir, dar.

El exilio viene sobre los sesenta años, edad en que recomenzar es menos que posible, y, además, con la pérdida de un lugar muy preciso: el de gran escritor burgués nacional. Pero es, antes que nada, la pérdida de la casa edificada para *permanecer,* para estar entre cosas *reconocibles* como propias: un escritorio, una silla, un sillón, un armario Imperio, un tocadiscos, unos candelabros, un taburete, un sillón Imperio hamburgués, un cuchillo de marfil, una imagen mortuoria egipcia. «Verlos parece un sueño», anota el 25 de noviembre de 1933.

Más hacia el fondo, la pérdida de la identidad, que proviene de la pérdida del entorno, tiene una dimensión patética: desaparece, por segunda vez, una Alemania a la que el escritor se siente (sintió) pertenecer, pues se considera él mismo «una de las obras de Bismarck» (12 de mayo de 1933). Ahora es una obra suya la que se disuelve en fracaso, y no queda más Alemania en que asentar el pie, siquiera simbólicamente. Todavía el 9 de marzo de 1934 anota «la necesidad de retornar a Alemania, porque Alemania subsiste, y a ella pertenezco». No volverá a Alemania, entre otras cosas, porque lo que él menta con tal palabra ya no existe; es el país de ninguna parte.

El exilio, en que el poder exiliador lo pone contra la pared de los réprobos, le replantea el viejo tema de la guerra: optar entre Thomas o Heinrich, entre el escritor que reclama su autonomía o el que se entrega a un «trabajo político-confesional, desertando del problema artístico» (5 de agosto de 1934). No puede desconectarse del padecimiento de Alemania (en la última posguerra la hará respon-

sable del nazismo y acreedora de la derrota, pero esto tampoco es indiferencia, desde luego) y sus límites pasan por aquella frontera: el problema alemán es el confín de su tranquilidad de desterrado y el compromiso en la lucha contra la barbarie es el confín de su indeterminación como artista. Por fin —*Doktor Faustus* es el ejemplo— encontrará un espacio de conciliación entre sus mitos personales y la solicitación de la historia externa.

Seguirán sus coqueteos con la muerte hasta una vejez pletórica. Seguirá su hermandad con las enfermedades, y un absceso, en el borde de los setenta años, no le impedirá escribir su novela de más aliento. Seguirá su juego estético, tocando algunos de los recodos menos visibles de nuestra cultura. Como Lewis Gannett escribe en el *Herald Tribune* (26 de junio de 1936):

> Ningún escritor del presente ha encarado a nuestra edad con mayor pesimismo; ninguno deja a sus lectores tan poco deprimidos.

AGONIA DE UN APOLITICO

Las páginas más antiguas del diario datan del final de la guerra (septiembre de 1918). Es un momento crucial para la evolución ideológica de Mann. Aparecen sus *Consideraciones de un apolítico,* cuatrocientas muy apretadas páginas de lírico ensayismo, que parecen más escritas por algún personaje manniano que por el mismo y apolíneo autor del texto (¿dónde empieza y termina cada uno?). El novelista, que había contado en *Los Buddenbrook* la decadencia de una familia de comerciantes burgueses (decadencia: pérdida del poder, renuncia a la acción, esteticismo, simpatía con la muerte, esterilidad), trataba de asumir, ideológicamente, el mundo, cuya agonía había descrito con tanta eficacia de invención. Desde luego, la finalidad traicionaba los medios, y lo que Mann hacía era, en rigor, una autobiografía espiritual de la Alemania guillermina, en tanto ésta se desmoronaba militarmente en las trincheras. En la novela se narraba el nacimiento del artista en el seno de una familia de burgueses patricios que abandonaban la productividad y la competencia por el parasitismo y la enfermedad. En el ensayo se trataba de dar a estos principios de vida esencialmente contemplativos un carácter militante, asimilando la ideología del artista a la valorativa de la antigua aristocracia y oponiendo arte y literatura (esta última, comprometida con los valores burgueses de revolución, igualdad, fraternidad, etc.).

El texto es también una respuesta polémica a las posiciones de su hermano Heinrich, como luego veremos. Como dirá en carta a Karl Kerényi el 15 de septiembre de 1946, Thomas Mann era, en los tiempos de sus *Consideraciones*, un «testigo esencialmente alemán, discípulo de Goethe y de Nietzsche», que ejercía la ironía ante «la jacobina retórica de la virtud del otro bando».

Buscando un perfil de su país, Mann hace su autobiografía espiritual y, con ella, la de una ideología estética muy precisa: el decadentismo modernista. Su punto de partida es la crítica nietzscheana al «probo y oscuro» siglo XIX: romanticismo, nacionalismo, música, burguesía, pesimismo, humor, dominio de la idealidad, alejamiento de lo real, revuelta contra la vida tal como es, el poder y lo dado, bastardía del arte y del espíritu.

Una descripción historicista de Alemania (o, mejor dicho, de la *Deutschtum:* la germanidad) suma ciertas notas esenciales que son como el ser nacional alemán: cultura, alma, libertad, arte, el príncipe y el pueblo —ambos cosmopolitas—, militarismo psíquico, espíritu de orden, autoridad y deber. Alemania está en el centro de Europa, entre el Occidente burgués y el Oriente bárbaro, como la encarnación de una forma aristocrática de vida: es «el campo de batalla de Europa», la nación protestante por definición, nueva encarnación del paganismo germánico, que encabeza la *protesta* contra las realizaciones de la revolución burguesa del femenino y racionalista siglo XVIII.

Contra esta concepción de la sociedad aparece la idea romana arcaica, mediterránea, de un Imperio universal (católico), revitalizada por los papas y que se reencarna en la política parlamentaria, la democracia y el socialismo. Francia, la civilización, la literatura, el derecho al voto, la elocuencia de la barricada o la tribuna, el burgués internacional, son los pares simétricos y opuestos a las notas de la germanidad antes enumeradas. De esta política,

> ... el resultado es una Eupropa que llega a ser un tanto rara, un tanto humanitaria, trivial, chata, corrompida, femenina, elegante, una Europa ya demasiado «humana», con sus bandas de periodistas y sus grandes mulas democráticas; una Europa con la moralidad del tango y del two-step; Europa de los negocios y el placer en plan Eduardo VII; Europa de Montecarlo, literaria como una cocota de París.

Esta Europa se personifica en el «literato de la civilización», cuyos modelos son Zola o Ibsen, y que incorporan figuras como Romain Rolland y su hermano Heinrich (a quien Thomas no menciona, pero como si lo hiciera). Mann concluye que tal democratismo es, final-

mente, reaccionario, pues ha llevado al *Bürger* (en el sentido de hombre cívico y urbano) idealista del siglo XIX hacia el *Bourgeois* que sólo piensa en la prosperidad y el confort, en lugar de hacerlo avanzar hacia la figura del *Kunstler* (artista).

De la mano de Schopenhauer, Nietzsche y Wagner, Mann exalta el artista como problematizador de la vida, en oposición al literato racional, humanitario y radical. El artista no predica, sino que tiende los pares de opuestos de la realidad hasta puntos extremos. La obra de arte es para él un espacio donde elabora sus invenciones, no un instrumento transparente para explicar verdades o vulgarizar ideas. Por fin, el texto de lo político-abstracto que insinúa termina por concretar — y he allí su mayor valor actual — una teoría estética aplicable a la obra del propio Mann: somos vida y espíritu, lo femenino y lo masculino a la vez, un drama con soluciones provisorias y equívocas, y de un fondo oscuro y trágico, pues

> ... no existe unidad, sino la breve y rumorosa ilusión de unidad y entendimiento, una tensión eterna sin resolución... *Es el problema de la belleza*, porque el espíritu siente la vida y la vida siente el espíritu como belleza... El espíritu, cuando ama, no es fanático, es inteligente, político, constructivo, y su construcción es la ironía erótica.

Esta es la conclusión «política» del texto: un conservatismo que es la «ironía erótica del espíritu». Hay también una conclusión formal: «Este libro no es un libro ni una obra de arte, sino algo muy distinto: lo más parecido a un poema.»

Partiendo de esta base ideológica, el drama intelectual de Mann durante los años de la guerra es también romántico: es la desilusión al comprobar que el mundo en que él se creía inserto no era un orbe de principios abstractos, sino un concreto entramado de clases sociales. Entre ellas, sus dos tentaciones ideológicas: el literato parlamentario y burgués y el artista aristocrático y estetizante se dan como mitades de un mismo sistema de pensamiento. En esos años, mientras elabora *La montaña mágica*, los personifica, respectivamente, en Settembrini y Naphta.

Las observaciones finales sobre la guerra continúan en la órbita de las *Consideraciones*. Cuando, el 12 de septiembre de 1918, el Emperador dirige una alocución a un grupo de obreros, Mann anota:

> El conjunto, muy alemán, por su tono y su espíritu: pasado de moda, casi populista, nada democrático ni demagógico. Pero el «pueblo alemán» es aquel a quien, en principio, puede decirse esto.

El día 28 (próxima ya la caída de la monarquía, que se producirá el 30), escribe:

> Con Löhr hablamos del oscuro porvenir: sobre el trabajo interior de modernizar y democratizar Alemania, ampliando el espacio de la Alemania vieja, romántica, imperial, tarea crujiente y atormentada, de lucha contra importantes opositores, pues lo viejo está arraigado fuerte y profundamente en las almas, quizá tan profundamente que se identifica con la misma germanidad...

Caído el trono, aparece el peligro de la revolución radical y, ante ella, una Alemania democrático-burguesa pasa por ser el mal menor. Pero los restos de la guerra no autorizan grandes esperanzas (18 de octubre):

> ... la joven Alemania no parece muy dolida de sus ruinas. Es algo muy curioso. Tal vez porque todo es una ruina material... Alemania, sin matices, se ha vuelto un pueblo de ilotas. La fuerza de la germanidad se ha quebrado para siempre... El sueño de las viejas potencias se ha hecho realidad: en el medio de Europa, una Alemania impotente que trabaja para los demás. No obstante, la mayoría de los alemanes no parece inquietarse por esto. Un pueblo extraño.

La pesadumbre se completa. A veces, el escritor cree haberse equivocado al comprometerse con la causa germanófila y siente perder el deseo de seguir trabajando por algo al quebrar por completo la empresa guerrera de Alemania. La imagen del Emperador, vestido de paisano y navegando como cualquier burgués sobre un lago suizo se completa con las críticas de la prensa democrática, «la bestia desatada» (26 de octubre). El mundo se convertirá en un cuartel, o sea «en una república socialista» (mundo-cuartel ¿no era uno de los ideales del autor de *Consideraciones:* un estado supranacional de corte germánico, basado en los valores militares y señoriales de la jerarquía, el deber y la disciplina?) El pesimismo se torna apocalíptico: «El fin de la historia universal es esta paz sin alternativas». La historia del mundo es, naturalmente, la historia de la supremacía europea. Por ello escribe el 10 de noviembre:

> El peligro es América, con su segura mayoría republicana, sus tropas aguerridas y frescas, su colosal tiniebla y su atraso social.

Frente a estos obstáculos, la única esperanza es que, más allá de lo que hagan sus embajadores y sus generales, el pueblo alemán interpreta el verdadero alcance de esa «paz de la renuncia» apelando a

una suerte de sabiduría instintiva, corporizada en la tradición de Federico el Grande, Lutero y Bismarck. La futura guerra mundial llama a la puerta, a pesar del pacifismo y de la Liga de las Naciones y aunque no se sepa quién la conducirá. Mann es renuente a aceptar el cambio, aunque acepte el fin: la era guillermina no ha terminado, porque nunca existió. Guillermo fue un emergente de Alemania, su expresión, y no fijó su cuño sobre ella, por eso es que hay plena continuidad entre un tiempo y otro. Por eso, también las potencias de la Entente alientan el imperialismo ruso para que se apodere de Alemania. El único obstáculo es el bolchevismo (13 de enero de 1919, pleno proceso revolucionario en Rusia).

Los matices apocalípticos vuelven en las anotaciones del 2 de mayo. Alemania desaparecerá bajo una doble invasión: los «lasquenetes del capitalismo» occidental, que reducirán a los alemanes a la servidumbre, y las migraciones esteparias de los rusos, con su «catástrofe cultural». El nacionalismo, como siempre, es paranoico, y ve enemigos mortales por doquier, cuya única ocupación es destruir la patria sagrada. Es curioso el retrato del comunista bolchevique hecho ese mismo día:

> ... el tipo del judío ruso, conductor de un movimiento mundial, impulsiva mezcla del radicalismo intelectual hebreo y la inflamación cristiana de los esclavos.

La Alemania «burguesa-cultural», unida a la clase obrera, firmará la paz impuesta por los Aliados. Será el triunfo de la democracia y el terrorismo expresionista, ya un tanto desacreditado. Contra ella, la otra Alemania, la «espiritual-artística-cultural», deberá seguir la guerra. El 5 de mayo conversa con Bertram sobre la necesidad de organizar una suerte de frente cultural contra el «extremismo estático» (que nace de una suerte de éxtasis místico), contrario a la nacionalidad y aun peligroso para el mundo. La invasión rusa es más temida que la derrota a manos de los Aliados.

En las elecciones de 1920, Mann vota por el Partido del Pueblo Alemán, en la esperanza de que los «burgueses» se vayan del gobierno. En octubre, con Bertram y el historiador del arte Wölfflin planean fundar una *Sociedad Nietzsche* y replantear la unidad de Europa bajo la égida alemana, una suerte de cosmopolitismo germano continental.

Lamentablemente, los diarios en que, con toda seguridad, estaba documentada, minuciosamente, la evolución ideológica de Mann —tan estrechamente ligada, a su vez, con la composición de *La montaña mágica,* donde la conciencia burguesa posible del escritor se desplie-

ga en las discusiones de Naphta y Settembrini y el intento de síntesis de Hans Castorp— se han perdido. Sólo puede intuirse una línea. Por ejemplo, cuando el Emperador e Hindenburg (el héroe nacional caído en descrédito por la derrota militar) deben irse a Holanda, sin demasiadas ceremonias, Mann piensa en una síntesis posible: una república fuerte, tal vez bajo la mano de un personaje como el propio Hindenburg, una república social como alternativa a las plutocracias occidentales de modelo francés (12 de noviembre de 1918). El imperialismo burgués de los que imponen sus condiciones en la paz de Versalles, «demonios de la venganza», podría ser enfrentado por una nueva Alemania fuerte. Este detalle completa el cuadro de una ideología protonazi, ya diseñada en las *Consideraciones*. Lo que, muy posiblemente, haya apartado al escritor del camino hacia el nazismo haya sido ver cómo operaban los terroristas blancos y su propuesta de rebarbarización alemana, sobre todo a partir de las persecuciones contra los judíos y lo que ellas implicaban.

Los años pasan y los dioses de antaño se jubilan. Así en el diario del 2 de julio de 1933, ya en pleno exilio, cuando evoca al «heroico y resignado burgués tardío del siglo XIX» (que no es otro que él mismo, antes definido como «artista» frente al «literato» de las democracias burguesas). Ese día, conversando con Julius Mayer-Graefe, concluye que el deterioro del arte alemán coincide con la unidad nacional, en 1870, y la montante del militarismo feudal prusiano. Los tiempos prematuros de Leibl y Thoma redundan en la decadencia individual de cada artista y el «dulce imperialismo» guillermino produce a Boecklin y Wagner.

Son tiempos difíciles, propicios a las grandes creaciones intelectuales que den un intento de respuesta a la crisis. Años en que la intelligentsia burguesa parece haber encontrado a su filósofo: Oswald Spengler publica *La decadencia de Occidente* en 1919. Como las *Consideraciones*, es una obra de la guerra. Mann la lee con fruición. *Se* lee con fruición en ella, sin duda.

El 22 de junio de 1919 comenta:

> Sigo adelante con Spengler. Muy bueno, pensamiento y corazón amplios. Pero escribe nietzscheanamente, aunque hable tan poco de Nietzsche (siempre con una óptica grandiosa). Sin el triunfo dionisíaco del pesimismo su libro sería imposible, y su forma de sobrehistoricismo es la propia «decadencia de Occidente», cuyo resto de ingenuidad, egocentrismo, actualidad mítica y ahistoricidad él disuelve y trata de imposibilitar. En este sentido, su obra pertenece a la decadencia de la Ilustración.

El día 25 insiste sobre el parentesco nietzscheano y subraya la identidad de tendencia con sus *Consideraciones:* en ambos textos hay la distinción radical entre cultura y civilización como uno de los dramas intelectuales de Occidente. Pero Spengler pretende ser científico y se ilusiona al respecto sobre su «colosal objetividad científica» (traduzcamos: la ideología habla por él sin que él se dé cuenta, como en el caso de Mann y su libro antedicho).

El 26 la impresión cambia de calidad. Mann ha terminado de leer la introducción y confiesa:

> ... tengo el creciente sentimiento de que ha hecho un gran hallazgo y que tal vez marque una época de mi vida. La manera como el problema de la historia es considerado un problema del *tiempo* alcanza el más espiritual sentido. Es *notable* que haya escrito la nueva escena de la pila bautismal en *La montaña mágica* antes de que el libro de Spengler cayera en mis manos.

Una anotación del 9 de julio define el libro como «novela intelectual de primer rango». El 13 discute algún matiz de la definición de Occidente:

> Occidente como unidad en plena diferencia interna respecto a la antigua cultura es algo que no me gusta. La democracia y la apertura del oeste románico eran antirretóricas. Todo está sentido de un modo muy alemán; la cultura occidental, simplemente definida como «fáustica».

El 26 de febrero de 1920 vuelve Spengler en una nota sobre un diálogo con el pastor Merz. El futuro de Occidente es el resto del conflicto entre las antiguas culturas y los romanos. Ahora las masas serán regidas por un estamento superior de literatos, según un modelo oriental: los brahmanes sobre los fellahs.

Inmediatamente, se produce en Mann un cambio ideológico cardinal, del que da cuenta su estudio *Goethe y Tolstoi. Fragmentos sobre el problema de la humanidad* (1921 es la fecha de su primera redacción, luego ampliada para la edición en libro en *Bemühungen (Inquietudes)* de 1925). Esencialmente, la quiebra consiste en el paso de un pensamiento historicista romántico al universalismo de la primera Ilustración alemana, centrado en la figura abstracta del modelo humano, con una vertiente burguesa y otra aristocrática, históricamente condicionadas.

En 1924 se publica el artículo de Mann *Sobre la teoría de Spengler,* en que el distanciamiento ante el filósofo es muy claro. En principio, recoge y desarrolla una observación del diario:

> Spengler rechaza ser un pesimista. Quiere que lo llamen optimista. Es fatalista. Pero su fatalismo, resumido en la frase «Debemos querer lo necesario o nada», está muy lejos de tener el carácter trágico-heroico de lo dionisíaco, en el cual Nietzsche situaba la oposición entre pesimismo y optimismo.

Spengler, en la lectura de Mann, mezcla elementos de irracionalidad a sus construcciones científicas. Invoca a los seres humanos llamados Goethe, Schopenhauer y Nietzsche, pero él es un derrotista de la humanidad. Esto se advierte en su teoría sobre la radical extrañeza entre las culturas, que no tienen un sujeto común (la humanidad, el hombre universal). No hay la cultura sino las culturas, y hasta debe hablarse de las matemáticas particulares y no de la matemática. Entonces Mann se pregunta: ¿Qué pasa con los chinos —con los seres humanos de la China— cuando muere la cultura china? El ejemplo puede multiplicarse y, en el subtexto, lo que el escritor se pregunta es qué pasa con los alemanes (como él mismo) cuando la Alemania guillermina ha muerto.

Mann se sitúa frente al «complicado y perverso» Spengler (en verdad, se sitúa frente a sí mismo, frente al autor superado de las *Consideraciones).*

> Es un enemigo del espíritu, no en el sentido de la cultura, sino en el de la civilización materialista, cuyo reino es el ayer y no el mañana. Es su auténtico hijo, su último talento, y profetiza con pesimista impiedad, en la cual puede advertirse que se trata de un hombre conservador de la cultura.

La conclusión es dura: Spengler es un snob. Pero escribirá con términos aún más duros, motivados, sin duda, por el hecho de que Spengler, en los primeros tiempos del nazismo, haya sido asesor de Hitler o, al menos, su interlocutor (hasta que un día el colérico dictador lo expulsara de su despacho, diciéndole que se fuera en busca de su líder). En el diario del 1 de agosto de 1936, Mann jugará a las comparaciones zoológicas: Spengler ha hecho una antropología de bestias de rapiña, y se ha reservado la figura de la hiena, ya que no la del león. Su interés por la decadencia está copiado de Nietzsche y llevado al mundo vegetal, comparando la caída de Occidente con la de una especie de flora. Su desprecio por la libertad humana es falso, sigue Mann, para concluir que la muerte del filósofo es temprana, aunque —tal vez estas notas mejoren su imagen— ha ocurrido «en vergüenza y en pena». En verdad, avergonzado y apenado, había muerto años atrás, en la intimidad de Thomas Mann, un escritor guillermino y germanófilo llamado Thomas Mann.

Las páginas del diario de mayor interés sociopolítico son, sin duda, las referidas a una posible descripción del fenómeno nazi. Aquí la evolución mental de Mann se hace evidente y su lucidez y sensibilidad ante el concreto devenir social generan continuas observaciones ricas en consecuencias. Son, además, páginas del exilio, inflamadas por la rabia, la tristeza y no exentas de cierta melancolía por la Alemania perdída, en la cual, para siempre, han perecido las fantasmagorías del intelectual guillermino.

La descripción manniana del nazismo gira en torno a varias constantes:

— Es la «forma pequeñoburguesa del bolchevismo» (cita de una carta de Max Mohr anotada el 27 de abril de 1933), «más maligno que el bolchevismo» pues carece totalmente de ideas (17-3-1933), carencia en que se distingue del bolchevismo ruso. En otra oportunidad (8-4-1933) habla del «nacional-bolchevismo», anticomunista y protagonizado por unas «masas engañadas y ebrias de poder». También de «la forma alemana del bolchevismo, insurrección de la incultura y anticultura pequeñoburguesas, ideologizadas como *movimiento popular*» (28-5-1933). La insurrección se basa en un sentimiento de inferioridad de la clase media dentro de la sociedad y de la nación en el contexto europeo, punto de divergencia con el fascismo italiano, que nace de la necesidad de reforzar un sentimiento nacionalista agraviado por las negociaciones de Versalles y que apela al gran modelo del Imperio Romano, y no a la imagen de la tribu teutónica que vaga por los bosques. Al referirse al integrismo nazi y la abolición de los partidos políticos, discurre sobre la «unificación de las masas pequeñoburguesas para realizar el socialismo. La muralla de anteayer, formada por marginales y ladrones, las ocultaba» (2-6-1933).

— Es un movimiento contrarrevolucionario originado en 1919 y que trata de frenar las insurrecciones obreras de la posguerra. «La explosiva plenitud de una contrarrevolución» define en la anotación del 19 de marzo de 1933. El 27 de noviembre de ese año conceptúa al fascismo, en general, como «revolución conservadora», reacción contra el Renacimiento, la Reforma y la Ilustración. Cuando Hitler proclama que «la revolución ha terminado», Mann traduce: «Los latifundios no serán repartidos» (20-7-1933).

— Es un cambio en los procedimientos del poder: «Nuevo estilo de asesinos y de gangsters en la política europea» (11-10-1934). El 5 de abril del mismo año anota:

> ... la dictadura como forma del Estado en el siglo XX y la carga de la idea a través del desorden torpe de Alemania, padecimiento mundial. Está en manos imposibles, y aunque la democracia parlamentaria no pueda volver, estos hombres deben irse. ¡Qué desilusión para el pueblo infeliz, embriagado y amigo de las apariencias!... La inteligencia ya no desempeña ningún papel: quien habla es colgado o linchado. Problema: ¿qué forma debe adoptar la inteligencia y, dado que ya no posee ningún tipo de influencia, cómo salvar, aunque sea en parte, su tarea crítica para la historia?

— En el fondo, el fascismo es un movimiento de preservación del capitalismo, pero que prescinde de la burguesía. La primera observación la hace a propósito de la guerra civil española, el 13 de agosto de 1936. Mientras caen sobre los republicanos las bombas alemanas, las legiones italianas y los batallones de moros, la prensa de la derecha francesa clama por la neutralidad y la defensa respetuosa del principio nacional.

> ... ningún sentimiento se levanta contra semejante delito, regido por los intereses del orden capitalista mundial. ¡Qué confuso resulta hoy invocar al patriotismo!

Mientras los fascistas de todo el mundo se auxilian para derribar a un gobierno legítimo de Frente Popular, los demócratas invocan la libertad para dar paso al fascismo, que acaba con la democracia y con los demócratas mismos. Mann propugna un «humanismo militante» y reducir el juego democrático a los partidarios de la democracia. «El liberalismo como principio político está realmente muerto y no es la primera vez que los fascistas lo han aprendido. Como escribí ya a principios de siglo, una dictadura ilustrada es lo deseable» (ídem).

El fascismo es una fuerza favorable al capitalismo, pero independiente de la burguesía como tal. Los fascistas no son representantes de la clase dominante, como podrían serlo los políticos clásicos. Ya los personeros de la clase no se reúnen con cortesía en los elocuentes parlamentos, sino que andan de noche en patrullas informales. Las contradicciones crecientes del sistema han llevado el estupor al seno de la propia burguesía y así lo comenta Mann en su anotación del 15 de febrero de 1935:

> Incomprensible incapacidad de la burguesía para entender lo que viene. Ahora esto sobrevivirá. Pero sólo con que el entendimiento y la agudeza crezcan con la experiencia estaría bien.

Esta defección de la clase dominante como tal acarrea, de algún modo, su equivalente: la quiebra de los principios socialistas clásicos. Las masas no comprenden ya sus intereses ni los defienden (esto va dicho a propósito del plebiscito del Sarre, el 19 de enero de 1935).

> ¿Pero no significa esto, realmente, el fin del marxismo? ¿No muere lentamente allí, por falta de creencias? ¿Es posible el socialismo en la época de los tanques y de la radio, de una propaganda masiva y ruidosa, idealizante y sobrecargada, como lo era en el siglo XIX? ¡Cuán amable era todavía su pesimismo!

Y discurre el 22 de julio de 1936, mientras se organizan los soviets libertarios en Barcelona:

> Con Golo en la sobremesa comentamos la falta de plena educación de las masas trabajadoras marxistas en materia de política exterior, que es política de poder pura y simple. Es socialista considerar lo moral ante todo, la primacía intelectual de lo «interior», que debe anteponerse a aquél. Este idealismo decimonónico resulta hoy un lujo y se ha vuelto muy peligroso, aunque siga siendo un ejemplo generoso y simpático.

El nazismo no es visto por Mann como una pura patología histórica, sino como un proceso cuyas raíces están hondamente metidas en el suelo histórico de Alemania. En parte, la cultura dominante se ha centrado en un genio de corte reaccionario (10-10-1934). Wagner y su antisemitismo de carácter «horriblemente pequeñoburgués» anticipan el nazismo (13-2-1935). Sólo Nietzsche parece salvarse, a pesar de la profunda utilización que el nazismo hace de él. Nietzsche, el hombre de la extrema pureza intelectual, de la voluntad dionisíaca de entendimiento, de la pasión por la verdad, que se reía de *Fausto* como tragedia del saber. Los nazis apelan a él para ocultar sus fuentes francesas, enemigas, extranjeras: Péguy, Sorel, Bergson (16-1-1936).

Otros aspectos entrañables del nazismo de Alemania son examinados al pasar:

> Cantos de los *soldados pardos del conductor:* «Contra un mundo de enemigos por la libertad y la paz». Cretinismo, de acuerdo, pero es el nivel corriente de la pequeña gente alemana, que se siente cómoda en él. Allí debe quedarse hasta que las dificultades económicas la remuevan. Un mensaje prometedor de la socialdemocracia resultaría compulsivamente partidista. Esto es lo auténtico y lo correcto.
>
> (8 de octubre de 1936)

Está claro que la vida política ha cambiado en estos sesenta años. ¿Por qué deben exaltarse mi odio y mi horror? Métodos «fascistas» y autoritarios, con un matiz nacional, empiezan a disolver las antiguas y clásicas formas democráticas. ¿Por qué se hace de esto un misterio peculiar de los alemanes y por qué eleva Alemania una invocación al conductor y salvador del mundo?... Es éste el único pueblo de Europa que no teme ni abomina de la guerra, sino que la diviniza, y con su Estado totalitario no persigue otro fin, y en este medio siglo no ha hecho más que prepararse para la guerra que, tal vez, no quiera desear, pero que su tradición y su naturaleza le obligan a querer.

(7 de septiembre de 1933)

Este hombre (Hitler), exponente de la pequeña clase media con cultura de escuela popular, asesorado en materia filosófica, es una curiosa aparición. Sin ninguna duda, al contrario de tipos como Goering y Rohm, no tiene nada que ver con la guerra, sino con la «cultura alemana». Los pensamientos que enhebra, uno tras otro, sin ayuda ninguna, en constante repetición, con fuertes desvíos y con penoso estilo, son los de un desaconsejado y entusiasta académico de barrio.

(8 de septiembre de 1933)

La germanidad no quería la república, pues su contenido ideológico—el orden en la civilización—le parecía estúpido. Lo alemán, lo protestante, lo popular-eterno quería comprometerse en nuevas creaciones históricas, pero como algo subalterno, una chapuza, con la mentira por medio, con brutalidad y una basta e histérica borrachera...

(29 de julio de 1934)

La voluntad alemana de leyenda y mito, como un deseo contrario a la verdad y a la probidad espiritual...

(5 de agosto de 1934)

El 8 de abril de 1933 anota esta observación de conjunto:

En la guerra fracasó el curso de las ideas alemanas de 1914, y Alemania, tras la derrota, fue «democratizada». La «revolución alemana» es, inocultablemente, la guerra de revancha en el interior y comporta también peligros de política exterior, el aislamiento moral, la difamación cultural, de modo que su carácter se consolide como una «circunstancia interna» en la cual nadie debe mezclarse, a pesar de que las circunstancias sean favorables. Nadie debe compulsar a Alemania a retomar la democracia.

Otros puntos del diario insisten, combinándolos, en los elementos antes mencionados. El nazismo es un proceso de rebarbarización que, así como en la antigüedad solía provenir de la invasión exterior, ahora toma las formas del cambio revolucionario y se apoya en un movimiento juvenil fuertemente cohesionado. El espíritu de las clases medias asciende, disfrazado de antisemita y simplificando todo con el rasero integrador de lo nacional-popular (20-4-1933). El aniquilamiento del socialismo se une a una dictadura económica de los empresarios de la gran industria y a las amenazas revolucionarias de las SA, todo en un clima de excitación revolucionaria y aplastamiento de toda diferencia que se oponga a la «unidad de la nación». ¿Cuánto duró esta unidad en 1914?, se pregunta Mann el 26 de julio de 1933.

Una especial preocupación tiene el escritor por las manifestaciones culturales (anticulturales y propagandísticas, por mejor decir) del nazismo. La radicalización hacia la derecha de las masas pequeñoburguesas proletarizadas por la crisis tiene su superestructura cultural. Toda disidencia es acallada y la vida pública adquiere un tono uniforme. Rítmico, de aspecto futurista y enemigo del porvenir, vacío de ideas, de tamaño mamut, inútil, este arte propagandístico le parece «horrible y miserable» (17-3-1933). Hay como un movimiento para rebajar el nivel cultural, que afecta aún a lo que Döblin denomina «proletariado de la cultura» (10-8-1933). La música de Paul Hindemith es prohibida por considerársela «marxista», en un gesto de «idiotez pequeñoburguesa» (14-12-1934). La uniformidad social pregonada quiere tener su equivalente en una uniformidad racial, pero que trata de imponer como tipo físico nacional alemán el de la crápula de las clases medias, el «hombre de la calle» o *uomo qualunque* fascista. La dicción torpe y vulgar de Hitler, que no puede pronunciar claramente la palabra *discriminación,* los uniformes de seda blanca de Goering son ejemplos de lo mismo, enmascarado en una ideología racista (21-10-1933).

También en lo moral, el nazismo recoge rasgos de la mentalidad pequeñoburguesa. Niega su carácter homosexual persiguiendo a los homosexuales (entre ellos, algunos jerarcas del régimen). La moralidad mezquina, la «basura de sus manifestaciones anímicas» llevan a construir la figura de un redentor y a corporizarla en Hitler (4 de julio de 1934).

¿Hay una alternativa a este desarrollo de conjunto? ¿Cuál es el futuro —si lo hay— del *esprit européen?* La respuesta de Mann es filosófica: replantear el problema humano como *totalidad,* o sea: unidad del Estado y la cultura por medio de un gobierno distributivo, equitativo. Formas republicanas, primacía de lo cultural sobre lo estatal, de

lo civil sobre lo militar, o sea: invertir el orden fascista, «germano-bolchevique» (30-6-1933).

La profecía, sin embargo, es pesimista y, a la vuelta de la mayor guerra de la historia, se cumplirá: la división de Alemania, única forma de que «las cosas terminen» (6-9-1933). Desde luego, algo que Mann no dice estaba ocurriendo en estos años: se iba disolviendo, por vergüenza y repugnancia, su propia condición de alemán. No lo sabía entonces, pero, de algún modo, estaba diseñada su decisión de no volver nunca más a su tierra, unida o dividida. Moriría en Suiza, con la nacionalidad de este país y la norteamericana. La de nacimiento se la había quitado —para siempre— Hitler.

LA HERMANDAD COMO DESTINO

Las primeras páginas conservadas de estos diarios son contemporáneas del conflicto entre los hermanos Heinrich y Thomas. Coincidencias y disidencias ideológicas vienen de lejos. Los orígenes estéticos y filosóficos de ambos Mann datan del fin de siglo, de una atmósfera decadente y modernista cuya figura más importante, en Alemania, era el crítico y teórico Hermann Bahr. Por éste van a manos de Heinrich los libros de los simbolistas y decadentes en lengua francesa: Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Maeterlinck, los hermanos Goncourt y, sobre todo, Paul Bourget, una admiración compartida por los dos hermanos. La busca del refinamiento a cualquier precio, el «misticismo de los nervios» y la autonomía del arte se vinculan con concepciones políticas reaccionarias: chovinismo, monarquismo, antidemocratismo, antiparlamentarismo, tradicionalismo, superioridad de la antigua raza germánica (cepa de la aristocracia francesa), agresivo antijudaísmo.

En 1895, Heinrich toma la dirección de *Das Zwanzigste Jahrhundert (El Siglo Veinte),* periódico berlinés de signo integrista que había fundado Erwin Bauer en 1890. Por su encendido antisemitismo y sus ataques a la literatura social de Gerhard Hauptmann, política y estética coinciden en posiciones estetizantes y antiprogresistas (paradójicamente, el socializante Hauptmann habría de inclinarse ante el nazismo, cuando los hermanos Mann ya estaban exiliados).

En estos años, las obras de Heinrich y Thomas corren paralelas y sus convicciones artísticas parecen compartidas. No obstante, Thomas, el menor, quien más tiempo habría de permanecer, conciente-

mente, en el campo del esteticismo, era quien, subterráneamente, se sentía inclinado hacia la épica burguesa del siglo XIX, sobre todo escandinava y rusa (luego anglofrancesa), hacia la observación del mecanismo social y su tipificación en personajes conductores. En cambio, Heinrich, quien antes evolucionará hacia posiciones liberales y democráticas, mantendrá con sus raíces artísticas mayor fidelidad.

De algún modo, las obras de juventud de los hermanos se corresponden, como se corresponden sus fugas de la casa familiar y sus viajes compartidos por Italia, meta de los estetizados decadentes de aquellos años. Frente a los relatos de Heinrich *(Lo prodigioso, La cita, El experimento del doctor Bieber),* los de Thomas *(Visión, Luischen, El payaso).* Frente a la trilogía dannunziana del primero *(Las diosas),* las obras «italianas» del segundo *(Fiorenza, Desilusión, Muerte en Venecia).* Ante el gran fresco social guillermino del mayor *(En el país de Jauja),* la gran saga burguesa del segundo *(Los Buddenbrook).*

Thomas llega antes al suceso y la fama. Con esta novela, que, en principio, el editor Fischer se negaba a publicar por considerarla demasiado larga (luego debió comprar un camión para distribuirla por toda Alemania), pasó a ser «el» escritor germano por excelencia. A Heinrich una posición similar le costaría un cuarto de siglo. No es improbable que la competición y la envidia jugaran en contra de las buenas relaciones. Pero también hubo otro factor, esta vez objetivo: la temprana evolución ideológica del mayor.

Todavía hay ecos de trabajo recíproco en *Sangre de welsas,* de Thomas, y *La comedianta,* de Heinrich: ambas rozan, de distinta manera, un tema de incesto. Pero, en 1904, con las obras del mayor, *La caza del amor* y *Fulvia,* la disidencia estalla.

Thomas insistía en una división tajante entre arte y vida, espíritu y biología, alma y sociedad, reservando a lo estético un espacio autónomo, incondicionado. Se reclamaba de valores arcaicos reivindicados por el romanticismo: el caballero que cabalga junto a la Muerte y el Diablo en el grabado de Durero, «el aire épico, el fervor fáustico, cruz, muerte y sepulcro». Heinrich, en cambio, muda de maestros y, siempre por la línea francesa, prefiere ahora a Balzac, Flaubert y, sobre todo, a Emile Zola. En 1910 ya escribe:

> ... hablo como hablaría un hombre de 1789... Libertad: es la comunidad de todos los fines del espíritu, todos los ideales del hombre. Libertad es... progreso y humanidad. Ser libre significa ser recto y verdadero, significa llegar a un grado en que la desigualdad no pueda existir. Sí, libertad es igualdad.

De alguna manera, estas palabras de Thomas contestan a las anteriores:

> El espíritu es un hecho que ocurre para el hombre. ¿Y así es el espíritu político, el espíritu que actúa? No, el espíritu no actúa... La brecha entre pensamiento y acción, poesía y realidad, debe permanecer siempre ancha y abierta... El espíritu debe realizar, no actuar.

La «brecha» se ensancha. Estalla la guerra y las posiciones se radicalizan y endurecen. En noviembre de 1915, *Die Weissen Blätter (Las hojas blancas)* publica un largo ensayo de Heinrich sobre Zola, donde las claves son evidentes: cuando se refiere al Segundo Imperio Francés y a Luis Bonaparte, desplaza el Imperio Alemán y al kaiser Guillermo; cuando menta a Zola, está señalando su propio modelo. Las máscaras son transparentes:

> Literatura y política tienen el mismo objeto y un fin común, y deben penetrarse mutuamente si no quieren degenerarse mutuamente. El espíritu es la acción que sucede para los hombres. Sea, así, político el espíritu, actuando.
>
> (Cito por Heinrich Mann: *Geist und Tat*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1963, pp. 138-213.)

En rigor, lo que Heinrich reclama para el intelectual no es tanto un compromiso político (que, en el fondo, es siempre un compromiso con algún grado del poder), sino una autonomía moral para obligarse a la crítica social en nombre del bien. El escritor no es inocente y debe poner su obra al servicio del bien social, del civismo, del estatuto ciudadano del sujeto (lo cual es privilegiar al *citoyen* sobre el *bourgeois*, el miembro de la sociedad política sobre el miembro de la sociedad civil y económica). Estos principios de moral social burguesa, ya realizados en Francia, sonaban a muy radicales en la Alemania de ese tiempo, país de desarrollo desigual, en que los restos señoriles y precapitalistas todavía tenían un peso expresivo.

Frente a la autonomía estética de Thomas, que proclama una ética sometida al arte, Heinrich defiende una autonomía moral, que permite al artista tomar distancia frente al poder establecido. Ante «los triunfadores del día», «los luchadores por las cosas eternas». Frente a Tolstoi y su Ciudad de la Resignación, Zola y su Ciudad del Trabajo.

Thomas también produce su literatura bélica, y así aparecen *Pensamientos en guerra, Federico y la Gran Coalición, Consideraciones de un apolítico*. Sus posiciones, como se ha visto, no pueden ser más

encontradas con las de Heinrich. Para el hermano menor, aquél encarna al «literato de la civilización», todo lo opuesto al espíritu alemán, lo burgués frente a lo noble, lo francés frente a lo germano (si por germano se entiende la renuencia a vivir la evolución histórica que pasa por la revolución democrático-burguesa: 1789, 1830, 1848, ¿no hay, una vez más, la envidia del inmóvil oso berlinés por el activo gallo francés?). En carta a Karl Strecker (18 de abril de 1919), Thomas pretende explicar la disidencia apelando a argumentos historicistas, a esencias culturales inamovibles:

> En mí predomina el elemento nórdico-protestante; en mi hermano, el románico-católico. Para mí es más el saber; para él, el querer activo. Yo soy éticamente un individualista; él, un socialista, y he allí inscrita y denominada una oposición que se manifiesta en lo espiritual, artístico, político, en suma: en todo tipo de relaciones.

Los vínculos personales entre los hermanos se enfrían durante la guerra, aunque se siguen escribiendo. Hacia el final del conflicto, el mismo epistolario se interrumpe. La última carta de Thomas lleva fecha de 3 de enero de 1918. La contestación de Heinrich es del 5, pero no llega a ser enviada. La pieza siguiente es un cariñoso billete de Thomas a su hermano convaleciente, acompañando un ramo de flores (31 de enero de 1922). Han pasado muchas cosas: la paz y la conversión ideológica de Thomas, sobre todo, documentada, expresivamente, en su artículo *Sobre la República Alemana.*

Bajo la anécdota yace una discusión menos temporaria y de otra índole que inmediatamente política: una disidencia sobre la invención artística y sus relaciones con la moral (individual o social, tanto da: con algún concepto determinado del bien). Nietzsche y Goethe parecen apoyar, desde el Olimpo germánico, a Thomas. Hay una reflexión del segundo que resulta muy iluminadora: «Una buena obra de arte puede llegar a tener consecuencias morales, pero exigir finalidades morales al artista significa arruinar su obra.»

Heinrich quería una literatura controlada en función de una verdad moral previamente descubierta y demostrada como tal. Thomas quería una obra en que la libertad de invención diera resultados imprevisibles. El arte era una busca, no una predicación. El artista encontraba (encuentra) haciendo su obra; no ponía (pone) ésta, como instrumento transparente, al servicio de unos valores diputados como seguros e indiscutibles.

El resto de la historia confirma el destino de esta fraternidad, conflictivo como cualquier otro destino. Adviene la República de Wei-

mar, y Heinrich se convierte en algo así como su escritor oficial. Su novela *El súbdito* es el libro de moda y agota cien mil ejemplares en cuatro semanas. El editor Kurt Wolff lanza sus obras reunidas. Se habla de él como del futuro presidente de la República. En 1923 es el primer escritor alemán que se recibe en las Décadas de Pontigny, sellando la herida de la guerra con un gesto de colaboración intelectual entre los «espíritus fuertes de la democracia». En 1924 será huésped de Anton Masaryk y, en 1931, de Aristide Briand, dos protagonistas de la posguerra.

Con Thomas ocurre algo parecido. Como en su juventud, sigue las huellas del hermano mayor: antes, por el decadentismo estetizante; ahora, por la socialdemocracia. En 1926 viaja a París y es recibido con cierta solemnidad, en gesto de reconciliación entre el oso y el gallo. En 1929, el Premio Nobel recuerda al autor de *Los Buddenbrook* (¿por qué no al de *La montaña mágica?*, ¿por las fuentes escandinavas de aquélla?) En 1931 se le nombra presidente de la Academia General.

De 1925 es una divertida novela en clave de Heinrich, *La cabeza,* donde él y su hermano aparecen bajo los nombres de Mangolf y Terra. «Nos separa una sola palabra», se lee al comienzo de la novela: «Exito». Huelgan los comentarios. Que el lector distribuya el éxito como prefiera.

Mucho podría tirarse del hilo a propósito de lo político en la obra de Thomas Mann, pero ello excedería el objeto de estas páginas. Podría decirse, por ejemplo, que su evolución hacia el republicanismo no es una ruptura con respecto a las *Consideraciones:* en todo caso, opera en él la concepción de la burguesía intelectual como el estamento directivo de la sociedad, suerte de tutor ilustrado de las demás clases. Significativos textos han sido dedicados al asunto: *TM y la política,* de Max Rychner (1947); *TM como político,* de Alfred Andersch (1950); *TM y los alemanes,* de Kurt Sontheimer (1961), y *TM sobre la evolución política de un apolítico,* de Hans Mayer (1970), aparte de los ensayos de Georg Lukács, dispersos en el tiempo y reunidos en volumen. De Rychner es esta certera fórmula: «El es el órgano introspectivo de la sociedad burguesa de esa época... Es el mundo interior de la burguesía alemana.»

El mismo Thomas volvió críticamente sobre sus pasos, y así se lee en carta a Clarence B. Boutell de 21 de enero de 1944:

> Ante todo hay que aclarar la total inocencia política e ignorancia de una inteligencia alemana enraizada en el luteranismo y el romanticismo, la cual, sorprendida por la guerra, no podía ver en sí misma más que una correcta lucha por la defensa de unos

> valores que, para su desconcertada sorpresa, veía repentinamente cubiertos de insultos. Lo que yo haya podido extraer de todo ello pertenece, por nacimiento, a esa esfera de valores, y cuando me refiero a Alemania y la menciono, se trata de ellos.

¿Hay más pleno ejemplo de «conciencia posible»?

LA OBRA

Al comienzo de los diarios, la depresión que le produce la situación política atenta contra el pulso de su obra. Pero no es un mero episodio psíquico: lo que está en juego es una mentalidad en quiebra, asentada sobre una sociedad en quiebra. La situación del escritor burgués, irónico y erótico frente a su propia clase, conservador y culto, como él se ha complacido en definirse, carece de suelo en que apoyarse. Las *Consideraciones,* exaltación de una germanidad derrotada en el campo de batalla, que era uno de sus blasones, aparecen en un momento inoportuno, aunque tienen vasta repercusión. La censura militar llega a dudar sobre la ocasión de publicarla y la retiene un tiempo. En tanto, solicitan al escritor unas obras de algún modo circunstanciales, estrechamente autobiográficas, de corto aliento: un cuento sobre su perro «Bauschan» *(Señor y perro),* un poema sobre su hija menor, Elisabeth *(Canto de la niñita).* Sobre este último comenta el 7 de enero de 1919: «Estoy muy preocupado, porque mis versos carecen de todo espíritu poético.» Y, al día siguiente, anota:

> Trabajo en el poema. No sólo la prosa, sino la trivialidad poética, está allí: los lugares con las páginas marchitas me avergüenzan tanto, que concluyo por escribir otra cosa, ojalá que mejor.

Falta en este momento la obra de gran alcance que sostenga la vida de esta suerte de asceta laico. Por fin, la hallará en *La montaña mágica,* de algún modo la cifra y el texto de su evolución ideológica durante la posguerra.

El proyecto original databa de mayo de 1912, cuando el escritor internó a su mujer en un sanatorio para enfermos de los pulmones en Davos (en 1968, doña Katja volvió a los escenarios prestigiados por la novela, pero se encontró con el sanatorio transformado en un hotel de esquiadores). Se trataba de una novela corta, marcada por un tema insistente en Mann: la calidad esencialmente enfermiza del hombre, la dialéctica salud-enfermedad, llevada a personaje en la figu-

ra de Hans Castorp, el burgués modélico que vive en la llanura y se cree sano, pero al cual basta una visita al sanatorio para comprobar que está enfermo y que su mundo es la montaña, donde pasará «los siete años fabulosos de su encantamiento». A poco de iniciado, el proyecto desplaza a otro, que quedará inconcluso para siempre: las *Confesiones del estafador Félix Krull.* El título original era *Die verzauberte Berg* (literalmente: *la montaña hechizada o embrujada o encantada).* De Eichendorff y de Nietzsche (en *El nacimiento de la tragedia)* toma en 1913 la denominación *Zauberberg* (literalmente: «la montaña del mago, el brujo o el hechicero»).

En ese mismo año hay noticias de que el trabajo sigue adelante. Una carta a Hans von Hülsen, de 9 de septiembre, registra la idea de escribir algo así como la contrafigura de *Muerte en Venecia:* la simpatía por la muerte tratando de sintetizarse con su opuesto, la afirmación de la vida, un proceso enfermizo en que se busca la curación a través de un modelo espiritual de desarrollo humano. Todo muy romántico, si tal se entiende la nocturna atracción por la muerte, la poética de los cementerios, el erotismo necrofílico. Clara Chauchat, de algún modo, encarna esta sexualidad compasiva, esta preferencia samaritana por los cuerpos que exhiben su desnuda calidad mórbida, una debilidad que clama protección. También es el sentimiento cristiano de la compasión caritativa, la exaltación (¿tolstoiana?, ¿luterana?) de la miseria como el más alto grado de la virtud. Y los versos desolados de Leopardi, que, por aquellos años, también leía con provecho Miguel de Unamuno, como queda documentado en *El sentimiento trágico de la vida:*

Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte,
ingenerò la sorte.
Cose quaggiù si belle
altre il mondo non ha, non han le stelle.

En el homenaje a Ricarda Huch con motivo de sus sesenta años *(Frankfurter Zeitung,* 18 de julio de 1924), Mann arriesgará una clave:

> ... conciencia es enfermedad, los románticos lo supieron muy bien, pero en toda enfermedad vieron la superación hacia grados más altos.

Y, en el prólogo a sus novelas bíblicas (Washington, 1942), releerá Mann su novela como una obra de balance: el final de la era burguesa y estética, en la que había nacido y crecido, pero cuyos modelos ya no le servían para vivir ni para escribir. Era la novela del tiempo, cuyo héroe sufría un proceso de iniciación en la vida conforme al rito clásico de la caverna: vivir con inocencia la dialéctica de la

vida y de la muerte, una suerte de experiencia del humanismo profano, en que el hombre «es realmente el *homo dei,* el hombre mismo, con sus preguntas religiosas dirigidas a sí mismo, su desde dónde y hacia dónde, su esencia y su fin, su situación en el todo, el misterio de su existencia, el eterno problema enigmático de la humanidad».

En *La montaña mágica,* como en otras obras de Mann, sucede la interferencia de la circunstancia biográfica (ésta incluye la totalidad histórica, desde luego) en el discurso de la obra proyectada. Ocurre con *Muerte en Venecia,* intento de relato sobre los amores seniles de Goethe, «invadido» por la presencia de Tadzio-Moes en las playas del Lido. Ocurre con *Su alteza real,* novela sobre las vidas paralelas del poeta y el príncipe, en la que irrumpen Katja y el matrimonio. Ocurre en *La montaña mágica,* ocupada por la guerra, que se interrumpe para dejar paso a las *Consideraciones* y luego se convierte en el documento de una crisis ideológica. Y ocurrirá, por fin, con *Doktor Faustus,* esbozo juvenil que será comprometido por el nazismo, el exilio y la segunda guerra mundial.

El trabajo aparece retomado el 23 de marzo de 1919, por un procedimiento muy Mann y muy Wagner: la polifonía (de temas, pensamientos, estímulos). El «tiempo» y «la prohibición de amar», por ejemplo (9 de abril de 1919).

En abril de 1919, en busca de una cosmovisión medieval que alimente al personaje de Naphta (en primera versión se llamaba Bunge), lee el libro de Friedrich Eicken *Geschichte und System der mittelalterische Weltanschauung (Historia y sistema de la cosmovisión medieval,* 1887), y anota esta decisiva impresión:

> Durante la guerra era prematuro. Por esto debí interrumpir el trabajo. La guerra iba a ser interpretada como el comienzo de la revolución, no sólo su iniciación, sino la apariencia de serlo. El conflicto entre reacción (simpatía por la Edad Media) e Ilustración humanista se vio como prebélico. La síntesis parece darse en un futuro comunista: lo nuevo, esencialmente, consiste en una nueva concepción del hombre como una corporeidad espiritual (superación del dualismo cristiano alma-cuerpo, iglesia-estado, muerte-vida), otra concepción igualmente prebélica. Se trabaja por una nueva perspectiva de la Ciudad de Dios cristiana relacionada con la humanidad, algo como una Ciudad de Dios humana, trascendente y plena, regida por lo espiritual-corporal; Bunge y Settembrini poseen estos elementos en sus tendencias, de manera correcta o incorrecta. La entrada de Hans Castorp en la guerra es la entrada en la lucha por lo nuevo, en la cual, uno tras otro, gustará, educativamente, los dos elementos: cristianismo y paganismo.

Después de cuatro años de interrupción, la escritura de la obra se retoma el 20 de abril de 1919, insistiendo en la idea de que el comunismo de esos años es una traducción del ideal cristiano de un Estado universal en el cual se cumplan todos los proyectos trascendentes respecto al hombre, realizados en lo económico. Esta síntesis aparece ya profetizada en Nietzsche y se corporiza en el antiguo jesuita Naphta (al cual Mann da algunos rasgos físicos de su amigo el filósofo Georg Lukács) y en sus polémicas con el humanista liberal, racionalista y masón Lodovico Settembrini. Los dogmas del proletariado refundarán la Edad Media (la nueva medievalidad será retomada por Nicolás Berdiaeff y, en nuestros días, por Umberto Eco) y la libertad quedará como un ideal de la era burguesa. El individualismo frente a la virtud eudemonística del revolucionario, Schopenhauer y Kant como filósofos de la oposición entre lo empírico y lo racional, lo inmanente y lo trascendente (como lo plantea Du Prels en su *Filosofía de la mística,* otra lectura de Mann en aquellos días). Aun el encuentro sexual de Hans y Clara (que permite a Mann repensar su propia sexualidad) está teñido de un cierto erotismo místico que es otra tentativa de síntesis. El modelo amatorio remoto e infantil (el compañero de escuela de Hans) deja entrever algún conocimiento, directo o no, de las teorías de Freud (así se lee en la anotación del 16 de diciembre de 1919). Lo mismo en cuanto a las teorías de Einstein sobre el tiempo (3 de marzo de 1920). De todos modos, estas coincidencias no suponen fuentes directas, sino, más bien, una comunidad de cultura, en que ciertos escritores, gracias a su «sentimiento sísmico» *(sic* Mann), intuyen problemas nodales de su tiempo, luego explicitados por los pensadores.

Otras fuentes reconocidas por el autor en sus diarios son el Goethe de *Los años de aprendizaje* (en general, toda la «novela instructiva» del romanticismo, ya que *La montaña mágica* es, tal vez, la última *Bildungsroman* de la burguesía, y, no por azar, termina de manera abrupta, como fragmentaria e interrogante) y Dante, por el paralelismo entre el descenso a la montaña invertida del infierno y el ascenso-descenso a la entraña del monte hechizado de la enfermedad, ambos espacios iniciáticos, o sea, que registran una experiencia de pasaje, de cambio de estado.

No es gratuito constatar que, en los comienzos del gramófono, Thomas Mann, melómano indiscutible, pasaba buena parte de sus días oyendo discos, y esta experiencia alimenta un capítulo entero de la novela. Oía a Piccaver en el aria de *Carmen,* de Bizet; a Soomers, en el papel wagneriano de Wotan; a Battistini, en *Martha,* de Flotow; a Burrian, como Tristán, diciendo las palabras claves:

El lugar en que ella me sepultaba
era su montaña de amor...

Otras obras en proyecto o en realización aparecen registradas en el diario. Aparte del vasto relato bíblico, se refiere a una novela sobre la visita de Lotte Buff a Goethe (será *Carlota en Weimar)* y otra sobre el mito de Fausto (será *Doktor Faustus)* el 19 de septiembre de 1933. El 31 de diciembre de 1935 vuelve a mencionarse el tema Lotte, y el 11 de noviembre del año siguiente, ya concluida la tetralogía sobre José y sus hermanos, escribe la primera página. En cuanto al *Fausto,* el plan es retomado el 11 de marzo de 1934 y sostiene su vigencia, porque en una anotación del 7 de noviembre de 1935 se menciona la lectura de las memorias de Friedrich von Eckstein, el cual se refiere a su amigo el músico Hugo Wolf, uno de los modelos parciales para Adrian Leverkuhn, protagonista de la novela fáustica.

TADZIO

Estos diarios permiten, con documentos directos, hacer, por primera vez, un perfil sexual y afectivo de Thomas Mann. Si se lee con intención caracterológica su narrativa, se encontrarán indicios que la lectura de sus anotaciones autobiográficas confirman, pero todo está, en aquélla, convenientemente disimulado y elaborado como para tomarse en plan documental.

Mann era un homosexual consciente de sus impulsos y, a la vez, sublimador de los mismos. La categoría de sublimación es la que centra su vida sexual y afectiva, y le permite adentrarse en los espacios apolíneos del espíritu, ese orden de símbolos que queda cuando el deseo se descorporiza, que tal es el proceso de sublimación. Este es el núcleo de una tensión temática en torno a la cual se construye su obra: el conflicto entre arte y vida, entre símbolo y cuerpo, entre deseo y norma. Tomando dos ejemplos extremos, puede leerse una doble solución a los opuestos en *Muerte en Venecia* y en *La engañada* (su último relato): en la primera, la renuncia al cuerpo lleva al platonismo, es decir, al deseo como vía de acceso al mundo trascendente de los arquetipos (en este caso, el arquetipo de lo bello). En la segunda, en cambio, hay la obediencia a la naturaleza: la vieja señora, encendida de pasión por un joven compañero de sus hijos, se entrega a su impulso, y concluye que la naturaleza siempre tiene razón (aunque, trágicamente, la muerte se interponga entre el deseo y su objeto).

Todo empezó en la adolescencia, como corresponde. Entre 1889 y 1890, Mann fue compañero de escuela de Armin Martens, hijo de un molinero y comerciante de Hamburgo establecido en Lübeck. Aún al final de su vida, el 19 de marzo de 1955, Mann, escribiendo a su también amigo de infancia Hermann Lange, quien le ha enviado una lista de los compañeros escolares con el nombre de Armin subrayado en rojo, dice:

> Lo he amado y fue positivamente mi primer amor, y uno tan dulce, beato y triste no he vuelto a sentir. Algo así no se olvida aunque hayan pasado setenta años. Puede parecer ridículo, pero guardo el pensamiento de esa pasión inocente como un tesoro.

En un día memorable, Tommy confesó a su amigo este sentimiento, que no pasó de tal intimidad y quedó en secreto compartido, tal vez hasta esta carta y, más tarde, hasta las páginas del diario que luego reseño. En tanto, la pubertad fue cruel con Armin, y destruyó tempranamente su encanto (o lo destruyó en la memoria de Tommy, para facilitar las cosas). En medio quedó un pequeño monumento: el personaje de *Hans Hansen,* en Tonio Kröger, como, de algún modo, el Phibislav Hippe de *La montaña mágica,* amor infantil del protagonista que se desplaza a su «traducción» femenina, Clara Chauchat.

La figura de Armin, como modelo erótico y sentimental, atraviesa la vida de Mann, inagotable, como corresponde a un deseo insatisfecho. Es un símbolo que carece de cuerpo y que, por lo mismo, se corporiza en muchos. Pero la biografía también tiene su orilla novelesca, tal vez demasiado novelesca para el gusto austero del escritor, que no la ha utilizado, tal cual, en sus relatos.

Armin se enamoró de Lula, la hermana de su amigo, y Thomas, de Ilse, la hermana de Armin. Pero el rubio y gracioso hamburgués tenía intereses más reducidos y concretos que su compañero de escuela. Mujeres y alcohol lo llevaron al Africa, donde agotó una vida miserable. Murió en fecha borrosa, y se recuerda su amorío, folletinesco, por una bailarina del grupo «Five Sisters», que pasó por Lübeck cuando Armin contaba dieciséis años. Se han perdido los diarios de adolescencia en que Mann debió anotar la crónica de su pasión, como también un poema dedicado al niño, del cual Ilse (fallecida a los noventa y seis años, en 1974, siempre amiga de los Mann) recordaba dos versos. Uno, en que el poeta pregunta:

¿Qué te ha hecho el pálido soñador?

Y otro, en que Armin responde:

No lo sé, pero vuelve a preguntarlo.

Ilse se instaló en Munich en 1895, a la muerte del padre, estudiando piano y canto. Frecuentemente, en esa época, la libreta de notas de Thomas registra un enigmático *ella*, junto a versos de amor, como el *Te amo* con música de Edvard Grieg. Ilse era la versión femenina de Armin, y la señorita inglesa que Thomas amó en uno de sus viajes a Italia, a través de un episodio lírico, era la versión anglosajona de Ilse-Armin. Con Ilse, Thomas tocaría el violín, que ella acompañaría al piano (el violín es un símbolo que ha sido descifrado como erótico por algunos lectores de la temprana narrativa de Mann). De cualquier manera, la música, que un papel tan insistente desempeña en la obra del escritor, es herencia materna, es un referente al amor original hijo-madre, y recibe continuamente una suerte de vaga y sublimada exaltación.

La figura modélica del amante permanece, y su reaparición es consciente en alguna página del diario, como en ésta, fechada en Glücksburg el 1 de agosto de 1919:

> Vimos por la tarde cómo los jóvenes Kirsten eran ayudados a llevar un bote al agua. El que me recuerda a AM, por su tipo rubio, estaba cerca de nosotros en el puente, tratando de amarrar una lancha a motor al puerto flotante... El color de cabello y la forma de la cabeza son los de AM; también la conformación de su cuerpo lo recuerda.

Otras amistades apasionadas de su adolescencia han dejado mayor rastro escrito: Paul Ehrenberg, Otto Grautoff. Ehrenberg (1876-1949), pintor y, a ratos, músico aficionado, sostuvo con Mann una importante correspondencia. A principios de siglo se visitaban, hacían música juntos, y el escritor reconocía en su «querido Paulus» una segunda versión de Armin, mezclada (como lo escribe en carta a su hermano Heinrich en 1901), con «metafísica, música y erotismo púber».

En las libretas de esos años, Paul es designado como el «primer y único amigo masculino», a la vez que el anotador señala su liberación de la literatura en favor de la vida. Pero todo parece un simple exorcismo de fantasmas que se disuelven en la conversación, que se refiere, precisamente, a temas literarios y metafísicos.

> Hablábamos sobre sexualidad, sobre lo precario de la situación, dado que las hembras o son mujeres de importancia o son relaciones muy caras; para nosotros, desde el punto de vista médico, sería aconsejable una *liaison* con una mujer casada. Yo podría esclarecer mis sentimientos hacia él, podría decirle (aunque no fuera verdad) que esta amistad, aun en situación terapéutica, es algo para mí muy dichoso; es como un purgativo, una purificación y una redención de lo sexual.

El episodio más importante de la amistad es un proyecto inconcluso de novela, *Die Geliebten (Los amantes),* que data de 1902. El vínculo entre el amigo y el proyecto está reconocido expresamente por Mann en su diario del 6 de mayo de 1934, cuando relee libretas antiguas y se encuentra con los esbozos y con unos versos de Elizabeth Barrett Browning.

> La pasión y el sentimiento melancólicamente psicologizado de los tiempos muertos me hablan con fidelidad y con pena. Han pasado treinta años y aún más. Es cierto que he vivido y amado y que, a mi manera, he pagado mi deuda humana. Soy feliz en máxima medida desde hace veinte años y he encerrado en mis brazos, realmente, lo que deseaba. En las anotaciones sobre el tema pasional me he vuelto a ver con la óptica de Mut-em-enet, cuya aflicción alocada he compartido de manera retrospectiva.

En esos años, Mann escribía las novelas bíblicas de José y reaparecía en la figura de Mut-em-enet, la mujer de Putifar, el símbolo del deseo insatisfecho, que se corporiza en la mujer madura exaltada por el amor hacia un adolescente. De algún modo, el viejo escritor de *Muerte en Venecia* y la protagonista de *La engañada,* como ciertas pasionales señoras que caen en los brazos de Félix Krull, el estafador.

La relectura de viejas notas en 1934 asocia las imágenes de siempre: Armin Martens, un enigmático WT que no sabemos quién es, Klaus Heuser, el mencionado Ehrenberg. Sigue el diario:

> La vivencia de KH fue madura, feliz, elevada. Pero algo aún superior hablaba en las anotaciones del tiempo de PE: este «Te amo, Dios mío; te amo», un murmullo como un fragmento de poesía: «Oh, escucha, música. En mis oídos se queja felizmente un horrible sonido.» Una vez más, obediente, se da en mi vida... Son vivencias que me devuelven a la infancia, y con KH fue una dicha tardía con el carácter de una plenitud bienhechora y vital, pero sin la intensidad juvenil del sentimiento, con su exaltación celestial, y la profunda conmoción que toda experiencia del corazón tenía en mis veinticinco años. Todo ha sido regulado bien y humanamente, y la potente fuerza de la normalidad ha podido hacerme sentir la vida canónicamente ordenada a través del matrimonio y de los hijos.

Klaus Heuser era hijo de Werner Heuser, director de la Academia de Arte de Düsseldorf. Mann había conocido a la familia en Sylt, cuando Klaus tenía diecisiete años. Hospedó al joven en Mu-

nich y visitó a los Heuser en su ciudad. En el diario del 24 de enero de 1934 relee las anotaciones de los años 1927 y 1928, perdidas para nosotros, donde se registra esa suerte de idilio tardío.

> Estaba profundamente penetrado, tocado, atrapado por la ojeada retrospectiva a estas vivencias, que me parecen pertenecer a una época de mi vida distinta e importante, y que conservo con orgullo y agradecimiento, como una plenitud desesperada de nostalgia vital, la dicha sin costumbre de que hablan los libros de los hombres, y cuyo recuerdo significa: «Yo, también.»

Mann se volvió a ver con Heuser padre en Francia, en septiembre de 1933, y hablaron de la posibilidad de reencontrar a los amigos. En el diario del 22 de ese mes, fechado en Sanary, el escritor reflexiona sobre la conveniencia de no volverse a ver, pues la pasión por Klaus fue la «última y más dichosa de su vida».

No obstante, en septiembre de 1935, Albert Rascher le vuelve a hablar de Klaus, y los hijos del escritor dicen haberlo visto, incomparablemente bello. Mann insiste en no verlo, por ser «la última variación de un amor que no volverá a inflamarse» (14 de septiembre de 1935). Piensa en Goethe y en sus amores septuagenarios por las muchachas (que le inspiraron, remotamente, el núcleo de *Muerte en Venecia).* En su caso, las inhibiciones han sido fuertes y han fatigado su vitalidad en la cincuentena. No obstante, en secuencia harto novelesca, el viejo escritor y el joven amigo se reencontrarán en el Hotel Hirschen, junto al lago de los Cuatro Cantones, el 21 de septiembre, por sólo diez minutos. Klaus pasa hacia Zürich, el escritor lo mira a los ojos, lo encuentra imperturbablemente infantil; exclama: «Dios mío.» Piensa que el otro sentirá algo por él en el futuro y se despiden con palabras amorosas, sin siquiera besarse (este detalle queda anotado).

Vuelvo a Ehrenberg y al trunco proyecto de *Los amantes.* Data de noviembre de 1902, y la mencionada página del diario se refiere a unos apuntes conservados en su libreta de notas. Mann era ya un célebre escritor alemán, gracias al éxito fulminante de *Los Buddenbrook.* Se lo celebraba en todas partes y se le consagraban constantes artículos periodísticos. No obstante, en sus cartas a Ehrenberg —y no es casual que sea en ellas— hay una queja constante por su aislamiento afectivo. Tanto da que el afecto venga de un amigo o de una mujer: el abismo de la inhumanidad sólo puede franquearse por este medio. De otro modo, el artista, que parece haber renunciado a la vida para conquistar el arte —un tema que regirá su novela de vejez *Doktor Faustus*—, se experimenta como

algo no humano. La humanidad le vendrá del otro. Más: del otro le vendrá la identidad humana. Será un hombre cuando el otro lo reconozca como tal:

> ¿Qué era tan importante? Parálisis, aridez, frialdad. ¡Y espíritu! ¡Y arte! He aquí mi corazón y mi mano. ¡Te amo! Dios mío... ¡Te amo! ¿Es tan bello, tan dulce, tan tierno, ser un hombre?

La novela esboza las relaciones de dos amantes, el violinista Rodolfo y Adelaida. No es difícil ver en el violín un símbolo de identidad del escritor. En cuanto a la mujer, es tal vez un desdoblamiento de sí mismo, proyectado sobre la figura de Ehrenberg, como antes sobre la de Martens, según el esquema de la relación entre Tonio Kröger y Hans Hansen.

No sabemos qué desarrollo tendría el relato. Hay bosquejada una escena de concierto, donde se toca el poema sinfónico de Strauss *Muerte y transfiguración,* título que es significativo por sí mismo. Muerte del aislamiento y transfiguración en la unidad, puesto que el amor —amor romántico, amor de amantes wagnerianos en la noche de Tristán e Isolda— es nostalgia de unidad, acaso de unidad perdida: la unidad madre-hijo, la oceánica sensación de pertenecer al universo en el seno materno, sin la discontinuidad del individuo.

De la madre y, luego, de la mujer viene al hombre la identidad. Es, primero, parte de su madre, y después, al separarse del cuerpo materno, el primer límite con el mundo es el mismo cuerpo materno en su exterioridad. En todo caso, el contorno que lo define es la madre. En la unión amorosa se trata de reconstruir esta comunión con el «eterno femenino». Hay un ansia de fidelidad basada en esta necesidad de identidad. Una figura femenina fija fuera del hombre asegura la constancia de su identidad.

> La fidelidad, como la mayor virtud femenina. Entonces, la quietud. Desde cierto punto de vista, *Los amantes* como la apoteosis de lo eterno femenino. Creciente tristeza al comprobar lo imposible de la fidelidad en el mundo.

La tensión entre necesidad y desconfianza parece dramatizar la historia. La mujer enferma y muere y la penuria del amante se prolonga al perder asidero su identidad en la tierra, pero el comienzo de la pena está en el amor mismo: en la imposibilidad de la unidad absoluta, que prescinda del mundo, como en la ilusión nocturna de la unión sexual.

El sufrimiento de la nostalgia de unidad, durante el día, cuando no se ven. No estar con él, junto a él, en él. Saber que el otro vive, ríe, habla, trabaja, se ocupa, sin compartirlo, debiendo vivir sobre sus dos piernas, por sí mismo... ¿Deber? Defenderse. No se quiere vivir solo, individualmente. Se quiere estar inmóvil; cada acción parece traicionar al amor, ¡y también él, ay, debe sentirlo así! Sólo se quiere estar tranquilo y amar.

Como la historia de amor con Paul Ehrenberg, la novela queda en mero esbozo, en recuerdo, en imagen que resurgirá, tal vez, en los amores de Hans y Clara, en la unidad matrimonial de Thomas Mann y Katja Pringsheim.

La otra figura adolescente «derivada» de Armin Martens es la de Otto Grautoff. Era hijo de un librero de Lübeck, que se suicidó al caer en quiebra, en 1891, dejando a la viuda, profesora de francés, con dos niños, aproximadamente de la edad de Heinrich y Thomas Mann, con quienes compartieron la escuela, aunque no frecuentaban la casa de estos últimos, acaso por la fama sombría que acompañaba a los Grautoff.

Existe un importante epistolario del escritor con Otto, luego traductor e historiador del arte. En el diario del 15 de julio de 1935 hay una curiosa anotación en que se da por muerto a Otto a través de noticias llevadas por la suegra de Mann. Se trata de un error, pues quien había muerto entonces era Ferdinand, el hermano mayor de Otto (éste moriría en París, donde vivía, en 1937). No obstante, el recuerdo y la reflexión son válidos:

> ... OG, mi confidente escolar y confidente de mi pasión por WT, que elevé a personaje en Phibislav Hippe. Quien tanta importancia habría de tener dejó luego de preocuparme. La muerte de mi compañero me llevó a los años infantiles, penosos y risueños, pero de manera fría y turbada. No puedo sentir otra cosa, aunque esto pertenezca sólo a mi vida y a algo que he querido torpemente.
>
> (Vuelven aquí las enigmáticas iniciales WT.)

Esta secuencia de imágenes adolescentes fraguará en 1911, cuando Thomas Mann encuentre en las playas del Lido veneciano a un par de jóvenes polacos —Vladislav Moes y Janek Fudakovski, ambos de unos quince años— que le sugerirán a Tadzio y su compañero Jascho en *Muerte en Venecia.* La fidelidad fotográfica al modelo se comprueba con una curiosa anécdota: en 1923, Moes bailaba en Varsovia con su amiga Gabriela Czesnowska y ésta, que había leído el

relato de Mann recientemente traducido al polaco, le comentó que era un héroe de novela. Moes acreditó luego los parecidos y, en su vejez, ha recordado la insistencia con que, en la primavera, de 1911, en el Lido, lo observaba un «viejo» (¡de treinta y seis años!). Desde luego, el resto de los componentes novelescos son invención de Mann, y entroncan con las figuras previas. En todo caso, Aschenbach-Mann frente a Tadzio-Armin, escoge el camino de la sublimación y de la simbolización estetizante. Las cosas no son lo que son, sino lo que, descorporizadas, señalan.

> ... ver cómo la forma viviente, púber, a la vez dulce y áspera, con bucles goteantes y bella como un suave dios, surgiendo de la profundidad marina y celeste, aquietaba y ahuyentaba los elementos: la visión ofrecía una mítica representación; era como el signo poético de los tiempos primordiales, el origen de las formas y el nacimiento de los dioses.

Es como si el deseo sólo fuera un gesto de comprensión, enraizado en la renuncia, la opción del artista por la lucidez que separa —Apolo— frente al frenesí que une, se pierde y comparte —Dionysos:

> Pues la belleza, Fedro mío, sólo ella, es a la vez amable y visible: ella es, adviértelo, la única forma de lo espiritual, gracias a la que podemos recibirlo y sufrirlo sensiblemente... Así es la belleza, el camino de lo sensitivo hacia el espíritu, sólo el camino, sólo un medio, pequeño Fedro...

Amor platónico en los diversos sentidos —correctos y mal vulgarizados— de la expresión, lo sublimado del deseo vuelve constantemente a las páginas del diario, como antes en estos dos pasajes de *Muerte en Venecia*. Es un tema constante en la obra de Mann: la posibilidad del conocimiento gracias al alejamiento corporal del objeto deseado. La enfermedad, la proximidad de la muerte, la ascesis, el hambre son medios buscados o eventuales de llegar a él. La guerra mundial, con sus penurias de alimentos, es ocasión de volver sobre lo mismo:

> Las promesas humanas siempre tienen motivos físicos; el saber de ellas debe, empero, trabajar como correctivo y como inhibición; pero la reducción penetra en momentos decisivos la angustiosa actualidad (1-IV-1919).

En otras ocasiones, el desplazamiento del deseo —del objeto corporal al símbolo del saber— hace que de vuelta, se hallen rastros eróticos en ciertas construcciones teóricas. August Vetter encuentra pederastia larvada en Nietzsche y Schopenhauer, dos maestros de

Mann, y Blüer recoge la herencia en las páginas de *Consideraciones de un apolítico* (ver diario, 16 y 17 de septiembre de 1919).

En todo caso, la imagen del partenaire sexual está flotante y arraiga, visualmente, en muchas figuras masculinas, fugaces la mayoría. Cuando Mann llega a la frontera de lo físico, la inhibición actúa con eficacia. Por ejemplo, en la nota del 25 de julio de 1920: un joven simpático, de camisa blanca (son los dos datos recogidos), se sienta frente a él en un vagón de tren de tercera clase. Hay una conversación breve y un rastro de alegría. El escritor se pregunta: «¿Será que, finalmente, estoy preparado para lo femenino?»

Las vacilaciones intervienen también, como es natural, en sus relaciones sexuales con su mujer. No son todo lo frecuentes ni eficaces que podría desearse (en esto, desde luego, interviene un modelo de aspiraciones muy variable). El 14 de julio de 1920 anota:

> No se trata, en general, de impotencia, sino más bien de las consabidas confusión e incertidumbre de mi vida sexual. Sin duda que la debilidad de la excitación proviene de que el deseo, previamente, se dirige hacia el otro lado. ¿Qué ocurriría si lo hiciera con un joven? Creo que, en todo caso, sería irrazonable y acabaría en un fracaso, cuyo origen conozco, y me dejaría deprimido.

La inquietud permanece, irresuelta, y afecta cada vez más las formas de la lucidez, o de la mera racionalización, como en este pasaje del 25 de abril de 1934:

> El tiempo está despejado y a menudo asoleado. Al mediodía salgo a pasear solo y veo con gran alegría y oportunidad, en los jardines, a un joven peón, morenito, con una pequeña gorra en la cabeza, muy bonito, desnudo hasta la cintura, en pleno trabajo. La exaltación que me produce la vista de una belleza tan modesta, cotidiana y natural, el pecho y la expansión de los bíceps, me vuelve a hacer pensar en lo irreal, ilusorio y estético de tal inclinación, cuyo fin se aquieta, según parece, en la contemplación y el asombro, pero que, aunque erótico, nada tiene que ver con la razón ni con los sentidos en cuanto a realizarse. Es, sin duda, la influencia del sentido de la realidad sobre la fantasía, que permite el ardor, pero que se detiene en la imagen.

En este aspecto, la relación con su esposa es decisiva, y la comprensión casi maternal de Katja es un componente esencial de su «institucional» amor de medio siglo. Tal vez en ello influya también la constitución sexual de la mujer, que de niña fantaseaba convertirse en varón durante el sueño, y que, según anota Mann fugaz-

mente, ha conocido algunos episodios homoeróticos. En cualquier caso, parece evidente que los desplazamientos en este sentido recayeron en los hijos Erika y Klaus.

> Agradecimiento a Katja, cuyo amor no está determinado ni debilitado, en lo mínimo, por tal circunstancia, ni cuya inclinación hacia mí depende del placer, como tampoco mi permanencia junto a ella se basa en su placer, o sea, en el más completo placer sexual. La paz, el amor y la equidad con que ella lo asume es algo maravilloso y no me es necesario dejarme conmover por ello (17-X-1920).
>
> ... abrazo a Katja. Mi agradecimiento por todo el bien que su relación me causa en cuanto a mi problemática sexual es profundo y cálido (13-V-1921).

Desplazamiento del deseo, nostalgia de lo deseado, alejamiento y resurgimiento de lo reprimido son constantes (diríamos hoy freudianas, dada la contemporaneidad de Mann y Freud y la estrecha relación de algunas obras paralelas) en toda la invención y la reflexión de nuestro escritor. En temprana carta a Otto Grautoff (20 de enero de 1895) confiesa:

> En los últimos tiempos me he desenvuelto como un asceta. Me exalto, en mis bellas horas, por una sensibilidad puramente estética, por la sensibilidad del espíritu, por un espíritu, la siquis, el alma sobre todo. Digo que hay que separar el cuerpo inferior y el amor.

Y, en prosa tardía (citada por Mendelssohn en página 459, véase bibliografía), insiste Mann evocando la redacción de *Los Buddenbrock:*

> La sublimación hacia lo espiritual en el curso de las generaciones fue una norma civilizadora, y dado que, en el autor, biología y espíritu están en consabida oposición, el espíritu es visto como el proceso de una decadencia biológica enfrentado con el dominante espíritu del tiempo y, desprendido de él, que está fijado a un duro determinismo social, para evitar la esclavitud de una errónea descripción.

Por fin, cristaliza la fórmula en estas palabras de su *Lebensabriss (Resumen de vida)* del año 1930: «La belleza no es más que nostalgia.» Insiste en todas estas formulaciones un concepto romántico y germánico del amor, que deviene del cristianismo luterano y que pasa a través de Schopenhauer para llegar al canto de la consumación

mortífera de la pasión en el *Tristán* wagneriano. Durante la redacción de sus novelas bíblicas (anotación del 25 de febrero de 1934), Mann efectúa lecturas sobre la mitología sexual del árbol, en cuya figura se adoró el misterio de la dualidad sexual como tensión que se resuelve en la unión de los sexos, imagen totalizante y andrógina de la divinidad. Vuelven los versos de August von Platen:

Soy como la mujer del varón, como el varón de la mujer para ti.
Soy como el cuerpo del espíritu, como el espíritu del cuerpo para ti.
¿A quién debiste amar entonces cuando, desde mis labios,
con besos eternos te empujé a la muerte?

Comenta Mann: «Estos versos contienen una gran exaltación espiritualizada y están sentidos con profundo misticismo... No hay poesía más bella escrita sobre el tema fuera de *Tristán* ¡Cómo circula por mi sangre su pasión sublimada y supererótica cuando amo!»

Con esta recurrencia homoerótica (ya que no homosexual) colabora la época de la entreguerra (sobre todo el período de la inmediata posguerra): caen los tabúes y un aire juvenilista y efébico sacude la vieja Europa victoriana. No es del caso buscar las raíces sociológicas del fenómeno, pero lo cierto es que la literatura y la reflexión filosófica insisten en el fenómeno de un pansexualismo, con o sin implicaciones trascendentes, y los maestros precursores se llaman Marcel Proust, André Gide, David Lawrence y Thomas Mann. En el entorno familiar de los Mann, aparte de los casos de los hijos Klaus y Erika (esposa fugaz del poeta Wystan Hugh Auden, también homosexual), figuran dos amigos entrañables del escritor, Ernst Bertram y su pareja Ernst Glöckner, con quien estuvo unido durante casi treinta años, desde 1906 hasta la muerte del otro. Ambos se conocieron en el círculo de Stefan George, el primero como crítico (autor de un decisivo ensayo sobre Nietzsche y de muchas páginas sobre el mismo Mann) y el segundo como calígrafo. En esta unión la presencia de Mann fue un apoyo constante y, de algún modo, la vida refleja de unos en los otros.

El arte asume el tema con precocidad e insistencia (el arte es siempre depósito fiel de todo desplazamiento, paradójicamente causado por las inhibiciones que alimentan a la cultura). Bruno Walter le comenta haber visto en Taormina (febrero de 1920) unos bailes homosexuales con niños. Es la época en que Mann lee *El dulce Jose* de Michail Alexeievich Kusmin, *El último amor de Platen* de Eulenburg, la autobiografía de Kurt Martens, los poemas uranistas de Walt Whitman. Y son años en que la dispersa figura del niño rubio, amado y

nunca poseído, flota en la memoria sentimental del escritor, fijándose fugazmente en las imágenes de hombres más o menos desconocidos, de cuyo paso por la óptica desasosegada del «viejo doctor» es documento el diario: un joven de «rancia y graciosa femineidad», un peluquero misógino que le predica sobre la inutilidad de las mujeres, el vecino de enfrente que evoca el joven y divino perfil de Hermes, un muchacho de aire nortealemán y ojos azules que pasea por un parque primaveral, Oswald Kirsten que le recuerde —una vez más— a Armin, los jóvenes que pasan por la calle muniquesa de los Teatinos y dirigen una característica mirada de costado, un moreno bailarín que se agita incansablemente en la fiesta de sus amigos Löhr, alguien de tipo eslavo y vestido a la rusa en una función de teatro, el hijo bruno y musculado de una dama inglesa, otro de aspecto judío, el estudiante de medicina Bartelt que lo hechiza con sus ojos claros y sus rubios cabellos (¿hace falta recordar otra vez al rubio Armin?), un jardinero de brazos oscuros y abierta camisa, Hans Rascher y sus ojos sombríos, un obrero anónimo que se parece a los personajes pintados por Meunier, un veraneante semidesnudo en la playa de Lavandou... Ninguno de estos cuerpos es depositario de recuerdos amorosos. Por el contrario, son como un camino que lleva hacia una meta borrosa, la fuente de una persistente nostalgia.

BLAS MATAMORO

Ocaña, 209, 14 «B»
MADRID-24

BIBLIOGRAFIA

Se han publicado varios epistolarios de Thomas MANN. El único traducido al castellano es el mantenido con Hermann HESSE (traducción de Juan del Solar, Muchnik, Barcelona, 1977). Hay un registro de sus cartas preparado por Hans BÜRGIN y Hans OTTO MAYER, del cual ha aparecido el primer tomo, que abarca los años de 1889 a 1933. Sus *Briefe*, en tres tomos, son una selección hecha por Erika MANN, y contienen 422 piezas de los años 1889 a 1955 (1.ª ed., 1961-65; 2.ª, 1979). Otros epistolarios publicados: con Ernst BERTRAM (editado por Inge JENS, 1960), con Otto GRAUTOFF e Ida BOY-ED (ed. por Peter de MENDELSSOHN, 1975), con Bermann FISCHER (ed. por el mismo, 1975), con Heinrich MANN (ed. por Ulrich DIETZEL, 1975), con Karl KERÉNYI: *Gespräch in Briefen* (editado por el mismo KK en 1960) y con Robert FAËSI (1962).

Buena parte de sus *Notizbücher* ha sido exhumada por DE MENDELSSOHN en su monumental biografía: *Der Zauberer. Das Leben des deutsches Schriftellers Thomas Mann. Erster Teil: 1875-1918* (S. FISCHER, Frankfurt, 1975, 1.184 pp).

Los años de los diarios publicados coinciden con las primeras traducciones de Thomas MANN al castellano: *La muerte en Venecia* y *Tristán* (trad. de José Pérez Bances, Calpe, Madrid, 1920), *La montaña mágica* (traducción de Mario Verdaguer, Apolo, Barcelona, 1934), *Los Buddenbrook. Ocaso de una familia* (trad. de Francisco Payarols y Enrique de Leguina, Apolo, Barcelona, 1936) y *José y sus hermanos* (trad. de José María Souvirón, Ercilla, Santiago de Chile, dos tomos, 1937-38).

En este tiempo también existieron proyectos de filmar algunos textos del escritor, ninguno de ellos realizado. El 26 de marzo de 1919 anota la recepción de una carta de su cuñado Klaus Pringsheim, en que le refiere la empresa de filmar sus novelas. Mann comenta: «Elevado adelanto de honorarios. ¿Por qué no?» El 21 de agosto de 1934, Carl Laemmle, fundador de la Universal, le propone filmar *José y sus hermanos*, con un millón de dólares de presupuesto. El día 27 del mismo mes, un telegrama de la London Film, que dirige Alexander Korda, también le ofrece filmar *José*. El 17 de octubre de 1934 y el 4 de febrero de 1935 hay notas sobre la filmación de *Muerte en Venecia*, a cargo de una compañía fundada en Londres por los exiliados Elisabeth Bergner y Rudolf Forster, sólo que dando a Tadzio el carácter de una muchacha. El 31 de octubre de 1934, Bruno Frank le telegrafía, también desde Londres y acaso respecto de la misma empresa, sobre la filmación de *Su Alteza Real*.

LEOPOLDO LUGONES

La Luna Doncella en su poesía erótica

A Jean Pierre Bernes

«La pureza de tu amor
Te da el deseo de muerte.»

L. L.

Afirmaba Lugones, no sin afán de polemizar, que la rima y la emoción eran los componentes esenciales del verso moderno. Suprimir la primera, en nombre de una mayor libertad de expresión, fomentaba la anarquía, la conversión del lenguaje poético en prosa. «No hay buen poeta que no sea buen rimador», sentenciaba categórico. En la emoción veía «el objeto comunicativo» del verso, sin el cual la poesía dejaba de existir.

Es lícito imaginar que ambas premisas guiaron su labor poética. ¿Por qué razón, entonces, suele prevalecer en los versos de Lugones el aspecto formal sobre el sentimiento? Pródiga en rimas y en metros novedosos, su poesía aún consigue deslumbrarnos. Rara vez nos emociona.

Hay quienes opinan que esa incapacidad para emocionar obedece a motivos puramente literarios: estética modernista *demodée*, empleo abusivo del ingenio verbal y el artificio galante en sus poemas de amor, reiteración fatigosa del tema de la luna, en el que Lugones va sin duda más allá de lo literario para adentrarse en el complejo terreno del mito.

También sostenía Lugones que agradar era el fin supremo del verso. Sin embargo, nada más alejado de lo agradable, esa cualidad pacífica de las cosas y del alma, que una poesía cuyas imágenes y metáforas anteponen casi siempre el efecto inusitado o el énfasis declamatorio al matiz sugerente y a la persuasión cordial. Lugones no se propone agradar, sino asombrar, intimidar. En su maestría de versificador se combinan el acróbata y el esgrimista, la pirueta espectacular y, al mismo tiempo, la agresividad defensiva.

DEVOCION CABALLERESCA A LA AMADA

Es sabido el prestigio de las prácticas guerreras, deportivas y devotas en las sociedades jerarquizadas y autoritarias que admiraba el poeta en su madurez: las dos primeras son quizá correlativas con el

impulso épico y el exhibicionismo lúdico de su lenguaje. Poco o nada cristiano, Lugones sustituye la tercera por la devoción caballeresca a la amada, con su disciplina espiritual y galante encaminada a dominar el deseo sensual.

Helenista apasionado, si los héroes brillantes y promiscuos de la *Ilíada* despiertan sus arrebatos bélicos, la Corte de Amor de Leonor de Aquitania, y no la de Afrodita, presidirá, a partir de *El Libro Fiel,* sus ensueños de trovador, sin renunciar por ello al mito de la luna que desde *Las Montañas del Oro* gobierna trágicamente su erotismo.

Hacia 1926 Lugones rescata ese ideal caballeresco y cortés del medioevo para oponerlo a la «bajeza sensual» de nuestro tiempo, e imagina que su restauración, por obra de los artistas, traerá consigo la vuelta a un orden en que imperen «la nobleza y la jerarquía». Tales desmesuras, al margen de sus implicaciones políticas e ideológicas, son inseparables de la estética modernista del poeta, de su propensión a los valores aristocráticos y de su anhelo por conciliar, en un plano real, sus obsesiones personales, en modo alguno ajenas al espíritu de la época. Dos de ellas, el sentido heroico de la vida y el erotismo lúgubre y represivo, corresponden a una ideología cuya praxis histórica, en los años que siguieron al suicidio del poeta, estuvo signada por el irracionalismo y la muerte.

LA LUNA DONCELLA

Aunque gran parte de la obra de Lugones responde a los valores de fuerza y soberanía, propios de la etapa olímpica y solar de la cultura griega representada por Homero, en su aspecto erótico hunde sus raíces en el mito de la luna, de origen matriarcal, con su simbolismo mágico y religioso basado en la fecundidad sagrada de la vida. Lugones, sin embargo, pareció ignorar el principio de resurrección implícito en el mito de la Triple Diosa Luna, con sus fases cíclicas, que representan la doncellez, la plenitud y la vejez de la mujer. El poeta se detiene en la primera fase o «moira» de la diosa (la Luna Doncella) y desvirtúa de ese modo la dinámica de la tríada lunar. Igualmente procede Rilke en su obra al exaltar la Persona del Padre en la Trinidad cristiana.

En esta reducción de la tríada lunar intervienen sin duda preferencias estéticas y afectivas del poeta, sensible a la gracia de las muchachas núbiles, con sus caracteres sexuales poco desarrollados. En tal sentido, su erotismo bordea lo socialmente interdicto.

Es probable que el título de «reina de las matrices» que Darío le otorga a Venus no fuese del agrado de Lugones, que veía en la fecundidad el aspecto plebeyo del amor, el vínculo animal de la mujer con la especie. A diferencia de Darío, para quien el «enigma espiritual» de la mujer es inseparable del «efluvio carnal», conjunción que alimenta su erotismo esplendente, olfativo, para Lugones ese enigma se manifiesta en la doncellez femenina incontaminada, donde el ojo avizor del poeta discierne los signos incipientes de la sexualidad. En «New Mown Hay», el poeta observa a una jovencita «de carita a la vez traviesa y boba», que se columpia en un jardín solitario: «Contiene y turba su inocencia extraña... Su corpiño, con virginal secreto, / Junto con las manzanas se hinchó este año». En el «Romance del rey de Persia» pondera sin ambages el amor de las doncellas «que florecen / En catorce años no más, / Lunas de catorce días / En su belleza cabal, / Unidas y peligrosas como la hoja de un puñal». (Obsérvese el aspecto azorante del signo Luna-Doncella en los últimos versos.)

A pesar de la prohibición, o en virtud de ella, el erotismo del poeta encuentra la forma de manifestarse mediante un subterfugio: el reemplazo de la jovencita por la «mujer niña» que conserva en su físico (también en su mentalidad) rasgos infantiles. La moda de la época, al acentuar por igual la levedad y el aire pueril de la mujer, le permite asimismo satisfacer su sensualidad visual y táctil, deleitarse con el «aéreo cosquilleo de la gasa», «el suspirante beso del tul» o «la ligera morbidez del raso», y describir, con la pericia de un experto en figurines, vestidos y accesorios de la moda femenina: «Sus ojos de terciopelo / Corresponden al modelo / De crespón leve y oscuro, / Mas los limones y tules / Sentarán cuando se lleven / Los ojos castos y azules», escribe Lugones con un conocimiento de la moda que no excluye la intención galante.

Sin embargo, una vez agotada la voluptuosidad fetichista, la prohibición y la angustia reaparecen: la doncella, cuya pureza, como lo dice en sus versos, «es vecina de la muerte», lo arrastra a un paroxismo helado y fantasmal, a una mística unión amorosa, que equivale a la extinción, a la nada en el sentido moderno del término. El erotismo en Lugones no es un aniquilamiento súbito y luminoso, sino un progresivo tránsito crepuscular, un paulatino desvanecimiento de colores lilas hacia la blanca y fría claridad lunar. En «Lied de la Eterna Ventura» los amantes navegan, «Al albor de la feliz luna llena» en un viaje *post mortem* hacia «la playa del Perfecto amor»: «Playa azul que debe ser / Tan misteriosa y tan bella / Que de cuantos fueron a ella / Nadie ha querido volver.»

VIOLENCIA Y EROTISMO

Si la esencia del erotismo —como piensa Bataille— se da en el terreno de la violencia, el mismo designio en el poeta parecería satisfacerse en la descripción preliminar de una profanación que no se consuma. La víctima es escamoteada: el deseo sensual se rinde ante la doncella transfigurada por Lugones en «hermana solícita», en «compasivo serafín». A último momento, la «fosca fiera que brama» deja caer la presa de sus fauces: apacible encuentro de Caperucita con el lobo converso de Gubbia.

Suprimida la base física del amor, la muerte, por decirlo así, pierde dignidad ontológica y se degrada en escenografías funerales donde los amantes contemplan arrobados la luna; suspiran, lloran y desaparecen en neutras, abismales lejanías. Los cuerpos de los amantes no gozan; tampoco mueren: navegan en el plenilunio, se evaporan.

El terreno de la violencia está, pues, separado del erotismo en los versos de amor de Lugones. Cualidad masculina, guerrera, la violencia forma parte de la mitología heroica del poeta y se opone a la anestesia lunar y crepuscular de su erotismo. Esa mitología, presidida por la espada regeneradora o salvadora, despierta a la vez su olfato y su patriotismo: «Tufo de potros, aroma de sangre, olor de gloria», exclama al evocar el Regimiento de Granaderos a Caballo.

El cuerpo no lo predispone al placer, sino al combate bélico: «Mi alma vive en flameantes sobresaltos de lucha, pues mi cuerpo es la vaina de una espada.» Luminosa y tensa en el sable granadero, «barra de luz viril», o desbordante de sangre y agresión, la virilidad es un atributo de leones y cóndores reales, de garras y de zarpas asesinas. También un privilegio gratuito y contundente: «Planta el culo de la taba / La existencia de un varón.»

«El amor —escribe Lugones— no es más que un bello prólogo de la muerte.» En su poesía suele ocurrir lo contrario: la muerte, o con mayor propiedad lo mortuorio, sirve de prólogo y se confunde con el deseo amoroso traspasado de apetencias fúnebres. «Morir y amar, ¡ay de mí! / Qué dos cosas tan parecidas.» El héroe y el enamorado jamás coinciden en el universo poético de Lugones: el uno afirma la realidad, la desmesura y el brillo; el otro, lo fantasmagórico, la contención y el luto.

LA NOVIA ESPECTRAL

He señalado antes que Lugones ve en la fertilidad el aspecto plebeyo del amor, un accidente biológico que la mujer comparte con «las naturales vacas». Habría que agregar que en la mujer son igualmente

innobles la robustez y la salud, los pechos generosos, la coloración sanguínea, todo aquello que manifiesta una actividad visceral y profana en desmedro de su concepción de lo femenino como enigma espiritual y foco de irradiación mortuoria.

Ya en *Las Montañas del Oro* (1897), la mujer posee palidez y delgadez extremas, ojeras, frialdad de mármol. El poeta, reducido a osamenta, llega a desear esta postrera voluptuosidad con su amada no menos descarnada: «Une tu frágil esqueleto al mío..., oh reina rubia.»

Influido por la estética modernista, que como observa Octavio Paz fue una estética del lujo y de la muerte, por el espiritismo y la teosofía de moda en aquella época, las elucubraciones fúnebres de Lugones en *Las Montañas del Oro* bordean lo caricatural: se autodenomina «el tétrico enlutado»; lleva su lira «envuelta en paños negros, como un féretro», y compara a su novia con «un callado lirio nacido en la bondad de los sepulcros». Algunos de esos versos de juventud tienen la gracia un tanto cursi de los objetos *art nouveau:* «Destrenza tus cabellos como un duelo - sobre tu nuca artística»; otros, el grave acento del Eclesiastés: «la sábana amorosa y la mortaja - son análogos lienzos de sepulcro». Por momentos, su erotismo cobra acentos necrófilos: «Astra..., tú eres la Virgen que llegas con la gracia perturbadora de tus líneas bajo el sudario.» La mujer es «lo frágil bajo el rayo de la luna», pero también «una pantera virgen y asesina». Núbil, pálida y cruel, estos rasgos femeninos acaban por fundirse en la Novia Espectral, la Luna Doncella, primera fase de la tríada lunar.

LA MODA FEMENINA

En *Los Crepúsculos del Jardín,* Lugones deja de lado el simbolismo esotérico y teosófico de *Las Montañas del Oro* y aquellos ímpetus proféticos que le valieron ser llamado por Darío «Almafuerte de alta temperatura». La moda femenina, en tanto código de clase y ornamento interesado de atracción sexual, aparece por primera vez en sus versos. La mujer es momentáneamente despojada de su halo mortuorio para revelar su gracia pueril, que, sumada a los consabidos tules, encajes y sedas con que Lugones la envuelve, hacen de ella un objeto precioso y delicado. Amante *full time* y propietario desconfiado, el poeta prefiere mantener una prudente distancia con el mundo competitivo y hostil de los varones. La fraternidad masculina sólo se da en la guerra, en la gesta heroica, no en el terreno opaco de las relaciones cotidianas. A lo sumo, «la ternura viril que nos mejora», se limita a una cariñosa palmada en el anca de un caballo viejo. Cierta

actividad de *clubman* y la práctica de algún deporte (esgrima) compensarán en su vida la falta de una amistad calurosa. «No necesito a los hombres: yo y la mujer», decía Juan Ramón Jiménez, cuyos versos eróticos, como los de Lugones, abundan en un léxico modisteril.

La naturaleza, en vez de copiar el arte, copia prendas íntimas y adornos femeninos: así, una magnolia en un vaso de agua semeja «un corsé de inviolado raso»; una rosa, en el huerto «deshace su lento moño»; las flores del almendro son «papelitos blancos con que se hacen los rizos» (las mujeres).

Rival o cómplice del poeta, la naturaleza comparte su voluptuosidad: «El campo contemplaba con éxtasis impuro / Tus medias negras...», o se colma de felicidad con la gracia del «nervioso zapatito blanco» de la amada.

Pese a estas coloridades efusiones, la lira enlutada del poeta vuelve a hacerse oír cuando describe parques sombríos que tienen «dignidad de catafalco» y alcobas donde «Hasta el íntimo piano / Toma un aire de ataúd»: allí, banco solitario, o sofá de terciopelo, siempre al atardecer, se produce el encuentro con una doncella blanca y estática, de ojos inmensos y manos exangües acariciadas furtivamente por el poeta: «Nuestro amor fue un encanto de los ojos / Y un vago roce de tímidos dedos / Al insinuante halago del crepúsculo.»

Las manos de la amada poseen un aura escalofriante. «En esa tarde y ésta iguales miedos, / Igual tristeza en el follaje inerte, / Y tú a mi lado y en tus finos dedos / Una sutil insinuación de muerte.» El erotismo del poeta nace del contraste entre las señales mortuorias que emiten las manos y los ojos de la amada («ojos profundos y lejanos», «inmensos como el amor o la muerte») y su ropa perturbadoramente infantil: «Su trajecito parecía de colegiala, y grandes hebillas brillaban en sus zapatos.»

Hay hombres que se sienten más varoniles de tarde que de día, observa Otto Weininger, sin dar explicación alguna de ese curioso fenómeno. En Lugones, el atardecer coincide con la irrupción de su erotismo fúnebre. A esa hora «que de pálido violeta se viste como si aligerara meditabundos duelos», Ianira, el amor imposible de Dryops, es evocada así: «Un poco de imposible vuelve el amor más puro. / El recuerdo es solemne como un santuario oscuro, / Y en sus sagradas sombras te considero muerta / Para poder amarte sin que nadie lo advierta.»

Llevado por su estro fúnebre, no sólo convierte a su amada en una lápida («Poseída por mi estro, / Fuiste bloque sepulcral / En tu lecho de difunta»), sino que hasta un simple pellizco le sugiere imá-

genes luctuosas: «Sobre tu hombro pulcro / La huella de una caricia indiscreta / Se amorata como una violeta / Sobre el mármol reciente de un sepulcro.»

HUMILLACION DE LA LUNA

Podría quizá decirse que *Lunario Sentimental* representa el intento de Lugones para despojar al signo Luna-Doncella de su irradiación tenebrosa e incorporarlo a su poesía como un simple elemento literario. Para ello dispone del ejemplo de Laforgue, de su propio genio verbal y de su ironía. Con deliberado prosaísmo, el tema de la luna es objeto de imágenes y epítetos grotescos: «Luna abollada / Como el fondo de una cacerola / De loza»; «Luna, Colombina, / Cara de estearina». Al mismo tiempo, las innovaciones métricas y las rimas insólitas (benévola, llévola; axila, gorila; deleite, aceite) se suceden tan vertiginosamente que acaban por agobiar al lector. Pero la artillería de las rimas no basta para aniquilar un signo que, aunque verbal, participa de otras categorías igualmente tiránicas. Por lo demás, no siempre las palabras ahuyentan a los demonios; a veces, los conjuran.

Un sistema de valores estéticos que idealiza la atonía sexual, o la convierte en un rasgo de buena educación («la diferencia de los sexos», escribe Lugones en *Lunario Sentimental,* a propósito de unos viejos amantes aristocráticos, «ya no existía en ellos sino como una razón de cortesía»), hará de la privación y la desdicha un estado superior del alma, una meta espiritual hacia lo bello. Tales exigencias suponen a menudo un trueque desventajoso para la mujer: el poeta le consagra su devoción, pero ella deberá conservar su pureza. Los amantes llegan entonces a ser amigos que intercambian «besos sororales». En este dudoso tránsito de la represión a la bienaventuranza fraterna se sitúa el erotismo de Lugones, con sus veleidades caballerescas y sus ideas retrógradas.

La sexualidad y la felicidad desentonan con la suprema aspiración de los amantes: llorar y palidecer: «Vosotros, los que sólo en la dicha habéis vivido, envidiad la tortura de los amantes que, en el crepúsculo llorado por las esquilas, gozaban palideciendo de amor, toda la poesía de las tardes amorosas, disfrutadas en penas de navegantes, de ausentes y de sentimientos peregrinos.»

Envidiar la tortura, gozar la palidez, disfrutar la pena. La historia de Paolo y Francesca, que para Lugones fueron únicamente amigos («aun sus manos estuvieron exentas de culpa», escribe en *Lunario Sentimental),* tiene este final «feliz»: en un balcón, «pálidos hasta

la muerte», alcanzan la plenitud del amor en «la dicha de haber llorado juntos».

LA NATURALEZA EN LAS ODAS SECULARES

La sexualidad de los animales, por quedar fuera del terreno específicamente humano del erotismo, es observada por Lugones con objetividad: «Huele el toro a su vaca lentamente», comprueba sin ninguna inquietud lunar en *Las Odas Seculares,* libro en el que se aparta del modernismo para afirmar lo nacional y telúrico. Con ello rechaza el internacionalismo que propicia esa escuela, no así su estética, a la que permanecerá fiel en sus poemas de amor.

Al internacionalismo, esa «ilusión disparatada», le opone el campo de la patria con su prosperidad y su armonía idílica basada en el esfuerzo conjunto de estancieros, chacareros y peones; a lo universal, nuestra modesta tradición criolla. Una exaltación optimista y patriótica inclina su poesía hacia lo solar, inseparable del énfasis y el brillo del lenguaje, y modifica su visión de la naturaleza que pierde sus anteriores galas decorativas. Las flores ya no copian tocados femeninos: asoman en un zapallar con «lenta luz de yema»; el agua, y no las medias negras de una mujer, provoca el éxtasis del campo: «Y la colmena que, en labor metódica / Es el encanto de los bellos días / En que el campo llovido se emociona.» Magistralmente describe el inicio de un chaparrón: «Viene ya el agua eléctrica y sonora, / Hinchada en un sombrío azul de brevas», o evoca, con desusada ternura, su infancia en las sierras de Córdoba y la figura delicada de su madre, doña Custodia: «Embellecía un rubio aseado y grave / Sus pacíficas trenzas de señora.» (Señalemos, de paso, la ausencia del padre en la obra poética de Lugones: su ascendencia masculina, en la «Dedicatoria a los Antepasados», de *Los Poemas Solariegos,* es rescatada para legitimar la estirpe de conquistadores y guerreros a que pertenecía.) Con todo, en la citada «Oda a los Ganados y las Mieses» no puede menos de describir el traje de una jovencita: «La niña, que ya tiene costurera, / Luce un vestido con volado en forma / De granadina negra, cinto de hule, / Zapatos blancos y peinado de onda.»

Pero el modernismo, en tanto crítica de la sociedad industrial, ¿no contradice su proyecto internacionalista? ¿Puede concebirse una gran ciudad sin industrias, sin la secularización de los hábitos mentales y las costumbres del pasado? Coherentemente, Lugones se vuelve hacia el pasado; descubre en el *Martín Fierro* nuestra epopeya nacional y en el feudalismo un ideal de amor superior. No menos coherente es la incompatibilidad que por razones estéticas lo apartaron

del socialismo. En el mundo del trabajo y de la producción compulsiva cuentan poco los laureles del héroe, los suspiros del trovador. (El «bolchevismo» es una forma de la barbarie porque «amenaza el verso creado por el trovador».)

LA LUZ ACIAGA DE LA DIOSA

«La verdad es que no se ama sino con el amor de la mujer, y que por esto el amor es la fuente de todo conocimiento», escribe Lugones. El logro de ese conocimiento trascendente requiere la adquisición, al menos en teoría, de aquellas virtudes de renuncia sensual y señoría practicadas en el pasado por las órdenes caballerescas y los trovadores. Sin embargo, en la poesía medieval, ciertos atributos excelsos de la dama (blancura, pureza, lejanía) se inspiran en la devoción mariana, desconocida o sin interés para Lugones, que los transfiere a la Luna Doncella. Y sabemos que en la mitología cristiana la Virgen triunfa sobre la luna y la serpiente, símbolos de la antigua teocracia femenina.

En Lugones, lo solar masculino se impone a su inteligencia, no a su sensibilidad regida por el mito de la luna: la diosa, con su luz aciaga, comunica ese estremecimiento de pavor que recorre algunos versos galantes que le tributa su enamorado. La luz del plenilunio, semejante «a la pálida ribera de la Isla de los Muertos», es también un «abismo de resplandor» que lo anonada, y una fantasmal presencia en el paisaje: «Gélido albor los campos alucina / En cuenca azul la eternidad se invierte / Y el plenilunio, análogo a la muerte / Junto al sauzal parece que camina.»

En «Barcarola Nupcial», la luna profundiza las ojeras de la amada y acentúa con ella su atractivo letal de «pálida consorte» ataviada para unas bodas sin alegrías: «Bella hasta lo triste / Que encantando mata / De azahar y de plata / La luna te viste. / ¡Oh la eterna novia de mi eterno amor!» La luna es asimismo el espejo donde una mujer contempla su propio rostro impávido, y el espejo a su vez representa la pureza de la virgen cruel: «Pasa la doncella que lleva un espejo sincero y una daga desnuda.»

EL SER DE LA AMADA

Para Lugones, el ser de la amada es traslúcido y leve, evanescente como un perfume cuya «vida es un desvanecimiento»; algo misterioso y etéreo, a punto de convertirse en transparencia, en nada. Su inminente desaparición provoca en él un inexplicable deseo de llorar

(«Sed de llorar sin saber / Siquiera por qué se llora»), no necesariamente unido a recuerdos personales («Llora, llora corazón / Las penas que no sentiste»). Con las lágrimas llega el alivio, la transfiguración celestial de la amada: «Ligero llanto que la dicha emana / Su oscura plenitud de noche bella, / Inquietud de mirarte tan lejana / Y azul, que te me has vuelto estrella.» La luna, desde su triunfal blancura, consuela a los amantes y los invita a gozar de una felicidad de ultratumba: «Tras lóbrego palmar / La lenta luna, / La lenta luna nos convida / Al bien supremo del olvido en una / Pálida soledad de la otra vida.»

La apetencia por lo evanescente, revelado por el ser de la amada, y la renuncia a la sensualidad, determinan el territorio de lo fúnebre en la poesía erótica de Lugones. La pureza del amor, instancia más bien guerrera que cristiana («Pureza heroica que ante el devaneo / De nuestro propio amor se opone aguda / Como una espada de inquietante aseo»), sería, pues, requisito indispensable para alcanzar esa plenitud espiritual que, como la de la luna llena (plenilunio), no se diferencia en nada de la muerte. Aquí la analogía poética distorsiona el sentido del mito de la luna: la luna llena es la diosa fecunda del verano, así como la luna nueva, que Lugones convierte en Novia Espectral, representa la diosa doncella de la primavera. El mito queda despojado de su contenido festivo y orgiástico en nombre de los ideales caballerescos de una época que, a la par de divinizar a la mujer, inventó los cinturones de castidad y que en un concilio apócrifo, por pocos votos a su favor, le concedió un alma. Igual duplicidad se advierte en la poesía de Lugones: idealización, pero también menosprecio por la mujer, vestal sombría reveladora de enigmas supremos, o «pérfido mamífero rosa» que seduce con su puerilidad.

EL «DULCE ENGAÑO»

Si por un lado el poeta parece coincidir con el trovador Guilhem de Montanhagol, que veía en la sumisa adoración por la dama la fuente de sentimientos puros, por el otro sucumbe, como el personaje de Nabocov, al atractivo erótico de las jovencitas. Audázmente, en «La Lección», expresa el deseo de raptar a una colegiala: «Lindas mariposas, tímidas doncellas, / Que el librito fútil abriendo y cerrando / Huyen del chiquillo baladí como ellas. / ¡Adueñarse de una cuando / Más puro el contento la vida dilata!»

Aunque velada, esta inclinación tiene un tono confidencial en «Luna de los Amores», poema de *Lunario Sentimental,* donde Lugones, que se nombra a sí mismo, visita a unos amigos suyos, padres

de una «clara doncella». Cuando llega el poeta, la jovencita está sentada al piano en la sala iluminada por el plenilunio: es «delgada y pensativa», «fina y sensible como flor de peral»; adorna su vestido un «virginal ruedo blanco» y lleva pantuflas con moños color rosa. Los padres están preocupados por el aire enfermizo y el comportamiento extravagante de su hija, y Lugones, para tranquilizarlos, les insinúa la posibilidad de que la jovencita tenga el «mal de la luna», es decir, que esté enamorada. Con una técnica que anticipa *Los Poemas Solariegos*, se oye decir a la madre: «Pero si aquí nadie viene fuera de usted.» Lugones se complace en imaginar que la jovencita lo ama en secreto, y su corazón «se preña de lágrimas oscuras». Después agrega: «No, es inútil que alimente un dulce engaño.»

Al amparo del esteticismo y de la moda femenina, el encanto de las muchachas de «mínimo seno» y de «estrictas caderas» se hace sentir en toda su poesía amorosa. En el *Teatro Quimérico,* Hamlet describe así a Ofelia: «No se distinguían los senos bajo la blusa; la falda *trotteusse* dejaba adivinar sus piernas delgadas y altivas de nadadora.» Entre las celebradas «imperfecciones» de la amada figuran sus «senitos benjamines», su «busto asaz magro». El signo Luna-Doncella se revela angustiante en las mujeres de «senos pintones» o en las que al caminar «erigen osadamente el busto escaso».

CODIGOS SOCIALES

Otros rasgos femeninos admirados por el poeta (manos y pies diminutos, tez clara, elegancia de maneras) son prerrogativas de clase. En «Luna Ciudadana» el poeta observa entre los pasajeros de un tranvía a una muchacha de «juventud modesta»; después de describir su indumentaria y de aprobarla por su sobria elegancia, comprueba con sorpresa que «su mano, enguantada en seis y medio», es de «una aristocracia anómala en ese barrio». Al bajar, la muchacha muestra «un pierna de infantil largura».

Los nombres femeninos también indican el rango a que pertenecen quienes los llevan: algunos, Clelia, Eulalia, evocan «un fino cristal, todo vibrante de agua pura»; otros, con resabios campesinos, «suaves Juanas y frescas Petronas» hacen pensar en una taza de loza. Las muchachas de clase media, ingenuas y aturdidas, dan un poco de lástima: «Pobres chicas, con sus pesares, / sus amores y su ilusión, / pasajeras y populares / como las flores de la estación»; las que juegan al tenis, en cambio, son «señoritas» y no «chicas» para Lugones, que no ignora, por cierto, el código social del deporte.

Por lo general, las mujeres preferidas del poeta tienen «hastíos elegantes», «insinuantes cansancios de abanicos», «peligrosas ojeras», «manos de abatida aristocracia», «blancura conmovedora de imperios». La Novia espectral reúne estos rasgos insalubres y mundanos con el añadido de una característica macabra: su palidez de «aciaga princesa», que «Sugiere una tumba ofélica entre zarzas, / donde en anfibias catalepsias sueñan garzas / tristes y blancas como la luna». Inerte y hechizada, la amada es «la bella durmiente de un bosque muerto». En el límite impreciso del sueño y la rigidez cadavérica, el cuerpo adquiere la pureza, frialdad y blancura del alabastro, piedra eminentemente lunar. «Alta, fría y bella... Bella, fría y pura», la luna, doncella en el firmamento, y la amada virginal y yacente son una misma cosa.

RETICENCIAS MORALES DEL POETA

El inquietante aseo de la espada que resguarda la pureza comunica su virtud a los amantes que han vencido la tentación de la carne y semejan por ello «dos mármoles perfectamente aseados». En otro orden de valores, además de una buena costumbre, el aseo es condición primordial para cualquier proyecto de nivelación social. «Quiero la igualdad, pero en la higiene, en el bienestar, en la cultura: la igualdad hacia arriba», dice un personaje del *Teatro quimérico.*

Es probable que la formación burguesa de Lugones, criollo decente y pudoroso, de costumbres tranquilas y convencionales, haya influido en la valorización excesiva del aseo y de los sentimientos castos en el amor; de cualquier manera, ésta se hace sentir en muchos de sus poemas y le confieren ese tono de mesura y de incomparable malicia provinciana que admiramos en «El traspatio» o «La sobremesa», y en los hermosos *Romances del río Seco.*

Su formación burguesa explicaría también ciertas reticencias morales que lo llevaron a desvirtuar el origen y sentido del amor cortés del Medioevo.

¿Ignoraba Lugones que *El Arte de amar,* de André le Chapelain, suerte de misal galante en el que se inspiraron los trovadores, supone un elogio del adulterio? El amor, y ésta es la novedad luminosa de los trovadores, exime de obligaciones a los amantes, y por ello se da mejor fuera de la relación conyugal. Lugones, al menos en *El libro fiel,* asume plenamente la actitud de *cavalier servant,* pero lo hace con su legítima esposa, a quien, por lo demás, dedica ese volumen de versos.

Los refinamientos del amor cortés fueron invención de una clase ociosa que creó normas de conducta galante, de las que estaban

excluidos los artesanos y los campesinos. En una sociedad fuertemente jerarquizada como la feudal, basada en la nobleza de sangre y en el valor guerrero, los trovadores eran generalmente admitidos en calidad de arrobados poetas, parásitos de una dama encumbrada.

Tanto las guerras de conquistas como los ocios privilegiados del trovador le fueron negados a este trabajador, intelectual infatigable. A modo de compensación, exhumó con rimada ironía sus blasones de hidalgo («Antiguamente decían / a los Lugones Lunones, / por venir estos varones / del Gran Castillo, y traían / de luna los sus blasones»); privado de una corte de damas esclarecidas y caballeros galantes, prodigó su genio verbal en brindis circunstanciales para celebrar el premio literario o el viaje a Europa de algún amigo.

La imaginación tiene sus derechos, pero una cosa es añorar una determinada época histórica y otra, como ocurre en Lugones, hacer de esa añoranza la justificación de sus prejuicios y de sus ideas retrógradas. En su obra, las palabras «aristocracia», «señorío», «honor», «pureza», «raza», suelen ser vaciedades semánticas, pero también revelan mala fe. En un artículo sobre *Gracia plena*, al elogiar «el noble acento franciscano» de los versos de José Pedroni, no puede menos de recordarnos que para Mussolini, «en quien vive la esperanza inmortal de Roma», San Francisco, santidad aparte, fue «un héroe nacional», un «representante superior» de la «raza itálica».

No menos tendencioso es el artificio de incorporar a su poesía erótica los ideales del amor cortés, reemplazando la dama por la doncella como objeto de esos requiebros galantes y de esa pureza heroica que hacían del amor en el pasado, según Lugones, «un estado angelical», antes que «la barbarie y la plebe» lo degradara a mera «sumisión de los sentidos».

Pero la renuncia a la satisfacción sensual otorga a la poesía de los trovadores una especie de regocijo, ausente en los versos de amor de Lugones. Es que la dama sólo en teoría es inalcanzable para el trovador. La mujer casada, y no la doncella, le inspiran esa actitud de adoración y vasallaje propia del amor cortés.

EL SIGNO PROHIBIDO

La exigencia de pureza en el amor y la tiranía erótica que ejercen las muchachas núbiles, aunque justificadas por la conciencia estética de Lugones, mantienen en su poesía un fondo angustiante de irracionalidad. Si la servidumbre animal a la especie hacen del amor algo vulgar y plebeyo, la transgresión, en vez de redimirlo, lo torna impuro y delictivo. Porque el signo Luna-Doncella es prohibido, el

poeta deberá frenar el impulso que lo predispone al desborde, a la violencia. La represión erótica trasmite al signo un contenido lúgubre que encarna en el símbolo Luna-Mujer-Muerte: «Entonces, la adorada, cuya frente / La timidez pueril vela en sonrojos, / Los puros ojos alza y, dulcemente, / "Aún te falta morir", dicen sus ojos.»

Lugones disfraza el signo represor y mortuorio con imágenes decorativas, lo encierra en rimas frenéticas, en metros quebrados, o lo convierte, con argumentos dictados por su inteligencia, en un ideal espiritual de pureza que, llegado el caso, sería lícito imponer por la fuerza. En ese sentido, la caballería galante recuerda la Orden de los Caballeros Teutónicos, resucitada para justificar el militarismo y el fanatismo racial germánicos.

Si toda retórica supone una ética y no siempre lo racional predomina en el universo verbal de un poeta, ello explicaría esa falta de emoción que en un principio señalamos en la poesía de Lugones. El signo irracional y las ideas retrógradas se complementan y subordinan el placer a la represión, la vida a la muerte. De ahí que sus poemas eróticos carezcan no sólo de emoción, sino de ternura, de delirio sensual: lo ornamental del lenguaje acusa la postergación de la descarga erótica. Y como si fuera poco, la insidiosa, reiterada, propuesta del poeta a sacrificar el presente a la incorpórea plenitud de lo póstumo.

PRIMACIA DEL INCONSCIENTE

En algunos poemas de *Gotas de oro* y de *La copa de jade,* que corresponden a la madurez de Lugones, reaparece aquella distorsión, ya señalada, del mito de la Triple Diosa Luna en su aspecto exclusivamente fúnebre.

El atractivo erótico lo posee, como siempre, la diosa doncella, «La delgada luna, / de plata pulida», que con su palidez espectral transmite el signo mortuorio a la segunda manifestación de la diosa: «Gota de la muerte, / lánguida y serena; / gota de la copa, / de la luna llena.» El mismo signo domina la última fase de la triada, representada por la diosa decrépita del otoño, Atropos, la tercera de las Parcas, que en el poema «Alianzas» es la luna negra del «Perfecto amor». Podrá advertirse que la muerte, anhelada por el poeta, se halla presente en cada una de las fases lunares.

¿Es verdad que en la poesía de Lugones —como escribe Borges en un ensayo— casi no hay conciencia del mito de la luna? Si así fuera, esta falta de conciencia nos permite comprender la poderosa gravitación que tuvo ese mito en su imaginación y en su erotismo.

Menos apasionado y con mayor sentido estético que Lugones, Borges, en su poema «La Luna», considera inútiles y vanas las imágenes con que los poetas de todos los tiempos han tratado de definirla: «indescifrable y cotidiana», el mejor modo de recordar o figurar la luna es simplemente la palabra «luna», sobriedad extrema que hubiera sido imposible pedirle a su elocuente maestro.

Tema literario y mitología íntima en Lugones, pero también signo no verbal que lo alucina; detrás de esa palabra están su pasión y su infortunio.

JUAN JOSE HERNANDEZ

Moreno, 442, 10.° I
1091 Buenos Aires
ARGENTINA

ESPEJO TRANSPARENTE

Haciendo, iba, poco a poco
su discurso para doblarlo
en silencios de noche.

Cristina Ruiz

Aguardando el milagro cae el castillo
de carbón, demasiada ambición
hemos gastado para anular el curso
del torrente, sin dar fe a la fe,
qué desperdicio, mi cuerpo o
el estiércol con que lucho cada día
apurando el humo, un poco más cerca
la asfixia que nos hace olvidar a la luna,
tan blanca, tan arriba, tan tardía,
y el cielo, el teatro de escenario hueco,
hueco, hueco, pero de llanto saciado,
un adiós sin despedida, la cara vuelta
al infinito, que es la muerte más,
más, más allá del crepúsculo,
y el martillo golpeando,
y la arena golpeando,
y el viento golpeando,
y golpeando los días, las horas,
los minutos, los segundos.
En la colina, madre, en la colina,
pisadas de terraplén sin horizonte,
mi alma abandonada, Fausto,
por qué me persigues, rompe
Merlín impotente sus poderes,
la avispa, la avispa, el mundo
se está cerrando en muertes paralelas,

esta ceguera, madre, de barro, soledad
y pena ronca su oscuridad,
te compro toda tu magia, qué puede importar
el precio de la alegría, un túnel oscuro,
o s c u r o ,
no te rías de los espejos que maldicen tu figura,
imaginada ya la desventura postrera,
perdido tu halo, hálito, hábito
de correr tras las s o m b r a s ,
pueden vernos desde fuera, o quizá también
desde dentro de un vaso de agua,
qué amargo es este cianuro con harina negra,
tu último secreto que sin solución se pudre,
el castillo, resbala la mar sin campanas,
despréndese el silencio y tu amor, perdido siempre
entre las hojas de un cuaderno blanco,
para derribar mi balbuceo
o alimentar mi terror.

*

Dolor de verte amanecer en silencio,
intemporal en tu reproche inmóvil
que descubre mi retorno al castigo,
pero en dónde la culpa,
afincado en el sur de un día triste
abrazando las hojas de fuego
que se borran detrás de un pálido
retorno pálido al espanto, viñas,
Jerez, Jerez es indemostrable desde
los diez puntos no cardinales
de la desesperación o abandono, lejos
el norte y la palabra, el deseo
de romper tu voz, quiero dormir,
dormir, dormir, Musset,
recuenta sus espinas, el viejo sueño
de que arda la aérea danza, la confesión
de mi inutilidad mutilada,
no hay tiempo para entrevistas
de penúltima hora, forzada la cadena
de celuloide, nace sin ventura mi historia
—la noche, mientras, consume su velatorio—,

pero ya sé que no fue traición
lo que me vendías por unas pocas
palabras con acento, acento de brasas, algo verdes
por la menta con hielo a pequeñitos sorbos.
Cuaja la oscuridad su espesura,
escapar a la selva donde la hoguera no existe,
donde cada mañana se baña el sol
en arroyos de limón y tomillo,
donde la noche se aclara con espuma de savia y resina;
si pudiera vivir hasta mañana tan sólo,
una sola cereza roja, roja, antes de morir
o aderezar la eternidad con mi blasfemia
jamás concluida, acumulando inocencias,
eternidad en una nota de verano que se enfría,
llueve el desconsuelo, a gotas el suicidio se
condensa en las brumas del insomnio y del humo.
Las madrugadas se arremolinan buscando
calor, dos brazos de energía te daré
en mi próxima vigilia, daremos la vuelta
a la esquina intentando o inventando burlar
el humo, el humo, el humo,
el hilo interrumpido de la medianoche
que ya no nos dejará respirar.
Tal vez a través de la niebla
recobremos la luz y la sonrisa.

*

De miradas ebrio, el mar se desconcha
en lágrimas azules lamiendo la paz
entre huracanes eurrítmicos,
páginas de sombra y alaridos;
coloca el mesonero dos nuevas jarras,
hay que disolver tantas rabias,
la lluvia que cae del infierno
hasta nuestros días, la historia
repetida, repetida, diecisiete veces,
para ti, para mí la playa seca, vacía,
cargada de preguntas, pero seca y vacía.
Tambores de condena jugando al espanto,
es el último despertar sin poder esconder
los hilos de pobreza en fríos cristales de invierno frío,

buscando una nueva locura, se esfumaron
los cuentos donde era noticia la vida
que no se ve, pero sí se ve, tiembla
húmeda la sonrisa entre los hombros,
hundido se agita el martillo, traedme
el martillo, gris rebota la inteligencia
entre recuerdos y confusiones.
Aquel día en que los nombres
no eran ya la agresión del pretérito
púdose alterar el ritmo del viento,
caen las nubes manchadas de ilusión
y tristeza y se levanta el quejido de la tierra
hasta la bóveda taciturna del alba.
Y hay que desandar el camino,
retornar a la zanja donde están ausentes
los colores, impregna el rocío la memoria,
suplicio o naufragio que mastico
inerme mientras va desintegrándose la arena,
fin de trayecto, el centro de gravedad
gravita sobre el vacío, seca
la bom-ba antes de que pueda estallar
la ansiedad molecular, la fiesta
tardía e imposible arde en la distancia
de ese abrazo soñado que no se estrecha,
rebota el ruido una y otra vez,
nada tienes ya que decirme, lo sé,
y, sin embargo, sigo queriendo palpar
tu grito extraño si no puedo
derrotar tu voz ni tu mirada.

*

Lagrimea en el exilio la noche su desconsuelo,
Papá Noel sueña sobre su saco vacío,
los gnomos mañana sonreirán
por última vez convertidos en espuma,
no ignorando acaso que la vida es
la misma mentira que la muerte,
el d e s v a n e c i m i e n t o de la ilusión
antes de llegar a la orilla, melancólica
la mar rehúye mi conquista y guarda
su corazón de plástico y nácar en su reino
de preguntas, quién se quedará a escucharme,

algún rostro ovalado de amargura,
la bolsa de ceniza ardiente
se derrama en la mar, la mar,
sombrio, quiero decir lacerado,
el a-mor a-mor-dis-cos en esta noche
de persecuciones entierra
su última bandera descolorida.
Azul abanica la tormenta
su descargo de conciencia, cuál conciencia,
allons, enfants, en nuestra próxima parada
abandonaremos para siempre la mar,
el cuerpo del misterio y del ocaso,
duérmete, mi niño, porque mañana
no vamos a despertar ya más.

EUGENIO COBO

Calatrava, 36
MADRID-5

«NAZARIN»: ¿ENIGMA ETERNO O TRIUNFO DEL ARTE GALDOSIANO? (1)

En el trabajo de revaloración que los críticos literarios han llevado a cabo durante los últimos treinta años se ha destacado *Nazarín* como novela clave para una justa apreciación de la trayectoria temática de la obra galdosiana. Pero respecto a la composición de esta novela ha sonado cierto coro de distingos respetuosamente callado. Por ejemplo, Ruiz Ramón dice: «Galdós no ha creado una gran novela, pero nos ha dejado un personaje inolvidable» (2). Julián Palley concede con más benevolencia: «Mucho menos lograda que *Fortunata y Jacinta* o *La de Bringas, Nazarín* es, sin embargo, una creación espléndida» (3). Y, finalmente, Morón Arroyo dictamina: «Galdós no parece haber trabajado su novela desde íntimas necesidades artísticas o religiosas» (4). Sin embargo, por otra parte, los profesores Alexander Parker (5) y Peter Goldman (6) han demostrado que *Nazarín* es una novela cuyo tema importante está rigurosamente desarrollado, o en las palabras muy sagaces de un coétaneo joven de Galdós, el crítico Andrenio, seudónimo de Gómez de Baquero: «*Nazarín* es una de las obras más originales del señor Pérez Galdós y de las mejor concebidas y ejecutadas» (7). En este ensayo yo quisiera alistarme en esta segunda fila de galdosistas, pero fijándome en otro tema bien desarrollado (no tratado por ellos), que, en mi opinión, se destaca en esta novela. Me propongo demostrar cómo Galdós consigue fabricar una novela magistralmente estructurada con

---

(1) Quisiera hacer constar mi vivo agradecimiento al profesor Peter Goldman, de Queen's College, City University of New York, por haberme inspirado este estudio, sin saberlo, cuando le oí leer su ponencia «Galdós and the Aesthetic of Ambiguity: Notes on the Thematic Structure of *Nazarín*» (la cual va a ser publicada muy pronto) en el seminario sobre Galdós que se celebró en diciembre de 1973 en Chicago.

(2) F. Ruiz Ramón: «Tres personajes galdosianos», «Ensayo de aproximación a un mundo religioso y moral», *Revista de Occidente*, Madrid, 1964, p. 194.

(3) Julián Palley: «Nazarín y El idiota», *Insula*, número 258, 1968, p. 3.

(4) Ciriaco Morón Arroyo: «*Nazarín* y *Halma:* Sentido y unidad», *Anales Galdosianos*, número 2, 1967, p. 76.

(5) Alexander A. Parker: «*Nazarín*, or the Passion of our Lord Jesus Christ According to Galdós», *Anales Galdosianos*, número 2, 1967, pp. 83-101.

(6) Véase nuestra primera nota.

(7) Andrenio (Gómez de Baquero): *Novelas y novelistas*, Calleja, Madrid, 1918, p. 69.

su estudio moral del protagonista Nazarín y el narrador, quienes son, por su confianza absoluta debida a un egoísmo fundamental, incapaces de rectificar su visión deformadora de la realidad humana cuando se enfrentan con ella y que acaban por confundirse por completo, llegando a ser meros espectadores momificados de la vida. Se verá también cómo mediante este tema bien ideado y desarrollado, Galdós quiere hacerle participar al mismo lector en el proceso de engaño al que sucumben esos dos personajes. En efecto, el riesgo que corremos nosotros es el de creer confiados haber sacado la única interpretación, absolutamente verdadera, justa, correcta de este libro, cuando tal cosa es imposible, tratándose de su carácter enigmático. Sin quitar un ápice al mérito de los estudios magistrales del catedrático Parker y del distinguidísimo realizador español Luis Buñuel (éste en su adaptación cinematográfica de la novela) (8), yo quisiera probar en este artículo que tal extremismo es precisamente lo que Galdós quería atacar en *Nazarín,* poniendo de manifiesto las causas esencialmente morales de los errores cometidos por el narrador, el cura Nazarín y, posiblemente, por el lector: la soberbia u orgullo humano, base del egoísmo individual, vicio contra el cual Galdós fulminaba tantas veces en sus novelas.

La primera parte de nuestra novela relata la visita del narrador y de un amigo reportero a la morada de Nazarín para celebrar una entrevista con él. Tiene trazas de ser un prólogo o introducción a la novela propiamente dicha (aunque Galdós no la titule así), ya que las andanzas del cura que forman el núcleo del libro no comienzan hasta la segunda parte. Estructuralmente, la primera se separa de las otras, entonces, puesto que no pone en marcha la acción novelística. Que esto sea posible, el narrador nos lo sugiere cuando dice al final de la primera parte: «Lo que a renglón seguido se cuenta, ¿es verídica historia o una invención? [...]. Nada puedo contestar, porque yo mismo me vería muy confuso si tratara de determinar quién ha escrito lo que escribo» (estas últimas pocas palabras, se ha de decir de paso, son algo contradictorias y tienen poco sentido) (9). La mayoría de los críticos no han vacilado en calificar de significativa esta discusión sobre la autoría de la historia de Nazarín. Para Ruiz Ramón, el personaje Nazarín se independiza del narrador, de la misma manera que Agustín Pérez en la *Niebla,* de Unamuno (10).

(8) Véase el estudio de Manuel Rabanal Taylor: «Galdós, visto por Buñuel», *Insula,* número 163, 1960, p. 14.

(9) Esta cita y todas las siguientes referentes al texto de *Nazarín* corresponden a la edición de F. C. Sainz de Robles: B. Pérez Galdós, *Obras completas,* Aguilar, Madrid, 1961, tomo V. De aquí en adelante se da el número de la página inmediatamente después de la cita en el texto del estudio.

(10) Ruiz Ramón, pp. 193-194.

Para A. A. Parker este punto de la narración marca el comienzo del proceso alegórico que Galdós emprende ya en su búsqueda del verdadero Cristo (11). Creo más acertada la opinión de Goldman, quien dice: «Galdós is thereby challenging his audience to read the apocryphal inner novel in *Nazarín,* to move among its strands of "fact" complexly woven with illusions» (12). Para mí, la importancia de esta primera parte no reside en su relación puramente formal al resto de la novela, sino en su anticipación de toda la trayectoria espiritual de Nazarín y, por consiguiente, del lector. Es más bien prefiguración de novela o advertencia al lector que mero prólogo o introducción. Para que se compruebe tal declaración, ahora nos incumbe referirnos a los mismos sucesos de la primera parte.

Al acercarse al lugar donde vive Nazarín, el narrador nos relata la historia del nombre pintoresco y gracioso de la calle: la de las Amazonas. Aun en estos primeros momentos, el narrador (que nunca especifica su propio nombre así, dando lugar a la confusión lícita con el mismo Galdós, aunque sería muy arriesgado decir que Galdós se está pintando a sí mismo en tal personaje), se nos descubre como hombre muy dispuesto a las declaraciones categóricas, sin tener, a veces, pizca de prueba en qué basarlas o a ensartar frases completamente contradictorias o de ningún sentido. Por ejemplo, se apresura a explicarnos la ironía del nombre callejero con «orgullo de sagaz cronista» (1679), para anunciar en la frase siguiente que debe estas noticias a un «ingenuo *avisador* coetáneo», sin darse cuenta de que así está desmintiéndose, o, al menos, poniendo en duda la autenticidad de sus observaciones y dichos siguientes. El lector ya va sospechando de este guía que le confunde. Pero más importante es el orgullo que manifiesta él. Desde el principio el narrador se caracteriza —sin escandalizarse de ello— como persona vanagloriosa. Parece más interesado en señalar su erudición que en verificarla, erudición que le es, además, prestada. No percibe tampoco que sus palabras desorientan a los lectores. Después de haber dicho primero que en esta calle había «en tiempos de Maricastaña» un corral del que salieron a caballo algunas mujeronas vestidas de amazonas «a estilo de las heroínas mitológicas» (1679) (así sugiriendo una época muy remota), de pronto nos lanza en una precisa: la de Felipe II: el cronista es coetáneo de este período y las mujeres iban a celebrar la entrada de la reina, Isabel de Valcia, en la capital española. El narrador opina que estas mujeres eran chulapas, pero no aporta evidencia, sólo dice: «tengo yo para mí» (1679). Ha-

(11) Parker, pp. 92-93.
(12) Véase nuestra primera nota.

blando del linaje de la dueña de la casa de huéspedes en la que vive Nazarín, se exhibe igual seguridad infundada: «lo que sí puedo asegurar es que [Chanfaina] desciende de ellas [las amazonas] por línea de bastardía» (1679). Pero no nos explica cómo lo sabe. Inmediatamente después, se ve incapacitado de precisar el nombre de esta mujer: *«Estefanía, la del Peñón, Chanfaina,* o como demonios se llame» (1679). El narrador no parece comprender que esta ignorancia choca bruscamente con la seguridad anteriormente manifestada. Pero ni por eso reconoce que su conocimiento sea limitado. El punto culminante de este introito desconcertante se alcanza cuando nos asegura el narrador [«porque digo con toda verdad» (1679)] que no puede llamar a *Chanfaina* mujer: «se me despega la pluma cuando quiero aplicárselo [el nombre]» (1679), pero no nos dice cómo o qué es ella, sino que afirma es «la más formidable tarasca que vieron los antiguos Madriles y esperan ver los venideros» (1679). Pero ¡qué cosa más absurda!, puesto que el lector actual, contemporáneo del narrador, se siente completamente distanciado de esta figura fantástica por las referencias al pasado y futuro y por la ausencia total de datos con que imaginársela. De ahí lo vano y lo vacío de las pretensiones del narrador. Con suma maestría artística, Galdós ha puesto de relieve algunos aspectos importantísimos de la mentalidad del narrador en estos primeros renglones. Nos ha presentado a una persona que es orgullosa de su erudición, dígase muy pronto, de poca monta, ya que se refiere a una cosa trivial, como la historia de un nombre callejero, y es de segunda mano, indigesta. El orgullo nos resulta inaguantable, tanto más cuanto que el narrador no se da cuenta de las incongruencias, contradicciones y lagunas de sus dichos, que nos saltan a los ojos a nosotros los lectores. Aun cuando está momentáneamente indeciso sobre ciertos detalles, no desiste de este exhibicionismo orgulloso. En resumidas cuentas, el narrador no está seguro de mucho y, a veces, de nada, pero se empeña en proclamarse poseedor de la verdad. El éxito de Galdós, por muy lentamente preparado que sea, consiste en que antes de que se inicie la trama propiamente dicha, el lector tiene ya dudas acerca de la autenticidad o exactitud de quien debe ser, para él, de toda confianza, y esto en un contexto documentado, pasado. ¿Cómo vamos a creerle cuando nos describe lo que observa en su visita a esta casa madrileña?

En efecto, no se para en barras para convencernos de lo fidedignas que son sus observaciones: nos desengaña respecto a la verdadera significación del rótulo que exhibe la casa de *Chanfaina:* «No tome nadie al pie de la letra...» (1679), y nos lleva de la mano por

entre la masa confusa de objetos que es el patio de la vivienda: «una irregularidad, más que pintoresca, fantástica» (1680). Aún tiene buenos ojos para distinguir entre «los escarceos de la luz y la sombra en todos aquellos ángulos cortantes y oquedades siniestras» (1680). Aunque reconoce su incapacidad para calificar la cavidad porque entran dos mieleros en el patio, recuerda fielmente que esta visita tuvo lugar cierto martes de Carnaval. Al ver a un grupo de máscaras, no vacila en describírnoslas, aun señalando a dos o tres personas que no las llevan. Hasta aquí los objetos presentados por la realidad se encuentran, por así decirlo, lejos del narrador observador: son imágenes distantes que contempla sin dirigirles palabra. No tiene dificultad en pormenorizar los rasgos físicos de *Chanfaina,* aunque ésta sea persona con cara «barroca, llamativa, como la de una ninfa de pintura de techos dibujada para ser vista de lejos y que se ve de cerca» (1681) (13) y hasta juzga que el retrato espiritual que se pinta de esta mujer fantástica «es de una sinceridad que parecía de ley, no fingida» (1681). La aparición de las cuatro fulanas pintadas le desconcierta por primera vez, aunque sea sólo por un momento. Al instante piensa que son unas máscaras de Carnaval algo fantásticas [«Tal fue mi primera impresión» (1682)], pero pronto se cae de su burro declarando que eran mujeres «que vivían siempre en Carnestolendas» (1682), pero ese juicio se nos había dado ya antes de que se mencionara la confusión inicial. Este narrador incluso trastueca la lógica narrativa. Además, este juicio, tan somero como rápido, se basa en las exterioridades físicas de estas mujeres. Galdós indica lo arbitrario y peligroso de tal denuncia cuando el narrador confiesa no haber entendido ni una pizca de su conversación enredada.

La próxima etapa de la trayectoria del narrador se abre cuando ve al cura Nazarín asomado a su ventana. Ahora la realidad física va a confundirle por completo, cuando quiere partir de ella para llegar a una conclusión respecto al carácter de una persona humana, es decir, respecto a la realidad humana interior. Nazarín le parece primero una mujer y después un hombre. El segundo motivo de confusión es su oficio, que parece ser desmentido por la apariencia física del hombre: ¿cómo puede ser cura español un tipo que tiene trazas de ser árabe? Este problema de la identidad de Nazarín va a preocuparle mucho al narrador de ahora en adelante hasta el final

(13) Esta cita recuerda un pasaje muy parecido en *La de Bringas* cuando Doña Cándida y los niños de Bringas contemplan las ceremonias del Jueves Santo en la capilla del palacio real de Madrid: «se ve tan de cerca el curvo techo, que resultan monstruosas y groseramente pintadas las figuras que lo decoran». B. Pérez Galdós, *Obras completas,* ed. F. C. Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1969, tomo IV, p. 1598. Véase mi estudio: «The Use of Distance in Galdós's *La de Bringas*», *The Modern Language Review,* Tomo 69, número 1, 1974, pp. 88-97.

de la primera parte y es muy interesante, pero lo que nos importa más aquí es la actitud del narrador: por primera vez en su existencia ficticia dentro de la novela, que sepamos, tiene que reconocer que está confundido por algo. Hasta aquí, por muy confuso que le hubiera resultado este recinto abigarrado, se había mostrado capaz de descifrar los enigmas momentáneos, referentes al pasado documentado o a la presencia física, de cosas y personas o, al menos, así lo creía él. No manifestaba duda alguna acerca de su interpretación parcial que tomaba por total. Ahora sí que sufre una crisis de comprensión; ya no puede ajustar lo que ve y lo que oye u oye contar a otros a sus propios prejuicios e ideas tocantes al asunto. Pero en realidad el narrador no se había mostrado capaz de esta comprensión interior puesto que se había fijado en lo visual y superficial de los sucesos físicos o históricos sin profundizarlos. Ahora estamos en lo más hondo de la vida: la personalidad humana. Este momento de crisis es importantísimo porque el narrador puede o tiene la oportunidad de reconocer las limitaciones de su visión individual y confesar la existencia superior de una mayor realidad que no es toda física. Pero no lo hace: de aquí en adelante va a esforzarse por llegar a la verdad exacta acerca del cura manchego, intento vano que va a terminar por casi enloquecerle.

En este momento crítico Galdós demuestra su suma habilidad artística cuando introduce a su protagonista principal bajo una luz algo rara. Nazarín no se nos presenta primero como predicador ni como evangelista, como lo hará más adelante, sino como un vecino cualquiera, seguro de un crimen perpetrado contra él: está muy excitado porque acaba de convencerse de que Siona le ha robado toda la ropa. Las primeras palabras que pronuncia frente al lector son éstas: «Pues me han robado. *No queda duda de que me han robado* [el subrayado es mío]» (1682). Es decir, Nazarín se muestra primeramente envuelto en las acciones humanas: no es ya portavoz de ideas, es como cualquier otra persona; tiene que reconocer la realidad de los hechos físicos, concretos. Pero aun en este nivel podemos notar ciertos defectos en su manera de apreciar la realidad. Lo mismo que el narrador, Nazarín llega a la certidumbre de que Siona es la culpable, después de un período inicial de sospecha [«Lo sospeché esta mañana» (1682)], período algo más largo del que tarda el narrador en asegurarse de los objetos y máscaras del patio de la casa, verdad, pero es el mismo proceso de deducción lógica a base de acciones *a medias presenciadas.* El cura tiene razón en cuanto al robo: no hay duda de eso, ya que ha perdido toda la ropa. Pero se equivoca en lo que se refiere a la culpable o, mejor dicho, no

está seguro de que sea Siona: sólo *sintió* a la Siona revolviéndole los baúles: no la *vio*. Así que la base de su acusación es completamente arbitraria y subjetiva; es una conjetura, posible y muy probable, pero que no queda comprobada por el testimonio presencial de Nazarín. Las mismas dudas que expone *Chanfaina* no le obligan a cambiar su opinión. Dice ella: «¿Está seguro de que fue la Siona quien le ha robado?» (1683); pero Nazarín no puede dudar de sí mismo y repite con convicción: «Ha sido la Siona. No hay que echar la culpa a nadie más que a la Siona» (1683). No viene al caso el que después, en la segunda parte, *Andara* le revele a Nazarín que la *Siona* era la culpable. De momento, Nazarín no sabe si es verdad o no su presunción y por eso no debiera haber dicho categóricamente que no le cabía ninguna duda en el asunto. Igual que el narrador, quiere llegar a la verdad total, pero sin reconocer que su visión de ella sea muy parcial, reducida, y que no pueda ser exacta ni total. Vamos a ver más adelante cómo esta confianza inquebrantable es producto de un amor propio algo excesivo, una fe ciega en su misma superioridad como ser humano.

Es un buen logro artístico de Galdós. Este pequeño episodio nos advierte que Nazarín no es persona confiable en cuanto a su apreciación de la realidad de los hechos físicos. ¿Cuánto más confiable podrá ser en sus teorías e ideología, que se deleita en exponer ante el narrador y el reportero? Otra vez se destaca la confianza absoluta en su propia visión, aquí ideológica: «Todo lo que sé, bien sabido lo tengo, y en mis convicciones hay una firmeza inquebrantable» (1686). Y estas ideas tienen base en la experiencia, la realidad concreta cotidiana, como nos lo afirma en su famosa filípica contra los libros publicados. Pero su experiencia o su «conocimiento de los hombres y [...] la observación de la sociedad y de la Naturaleza» (1686) son, como se ha visto, muy cuestionables. Entonces, ¿cómo se va a aceptar el armatoste de sus ideas, que forman el centro de interés ideológico del libro? En mi opinión, Galdós se propone en esta primera parte hacer resaltar bases débiles y egoístas de la doctrina nazarista. A diferencia del narrador, Nazarín concede la posibilidad de otras perspectivas: «Si mira usted las cosas desde el punto de vista en que ahora estamos, claro que parece absurdo, pero hay que colocarse en las alturas, señor mío, para ver bien desde ellas» (1685). Pero se aferra a su propia visión exclusiva, por puro gusto, por amor propio. Así se agrava el error que ya ha cometido. Rechaza la verdad de otras versiones de la realidad sin razón lógica. Ahí está la dificultad. Lo indudable es que en este momento inicial Galdós demuestra que la seguridad de Nazarín

está equivocadamente fundada y que, en efecto, Nazarín y el narrador son de la misma estirpe. Lo irónico de esta primera parte es que una persona tan segura de sí misma como Nazarín confunda por completo a otra de igual confianza en sí misma. No comprende el narrador que Nazarín es, hasta cierto punto, reflejo de él mismo; no aprovecha la oportunidad de moderar, rectificar su visión deformada y deformadora. Incluso revela cierto optimismo en la realización de su empresa: «¿Qué será? Creo que tratándole se ha de saber con toda certeza» (1683). Pero al final, después de tanto pensar en el cura, el narrador reconoce su desconcierto completo: «¿Concluí por construir un Nazarín de nueva planta con materiales extraídos de mis propias ideas o llegué a posesionarme intelectualmente del verdadero y real personaje? No puedo contestar de un modo categórico» (1691). En tal estado de confusión o trastorno cerebral, hasta qué punto se le puede creer cuando insiste en asegurarnos inmediatamente después de esta frase que «sí respondo de la exactitud de los hechos. El narrador se oculta. La narración, nutrida de sentimiento de las cosas y de histórica verdad, se manifiesta en sí misma *clara, precisa, sincera»* [el subrayado es mío] (1691). Las tres palabras finales: «clara, precisa, sincera» nunca se podrían aplicar a la versión de la realidad que nos presenta el narrador en la primera parte. Y además él no aporta ninguna evidencia para probar esta declaración final. En realidad, es el mismo narrador de antaño, o sea, del principio del libro, hombre que porfía en creer que él sabe la verdad del asunto sin probarla y sin darse cuenta de que se está contradiciendo con las mismas palabras que pronuncia. Al salir de esta casa de huéspedes tan fantástica, nos dice simplemente que el alto Madrid al que se dirigen él y el reportero es «otro pueblo de mejor fuste» (1690), a pesar de que se ven máscaras por todas partes, lo mismo que en la vivienda de *Chanfaina.* Uno no puede por menos de preguntarse: ¿cómo lo sabe él si las apariencias son las mismas? Ni siquiera sabe la cantidad de dinero que dejan en la mesa él y el reportero para aliviar las necesidades materiales de Nazarín: «Mi amigo y yo habíamos dejado sobre la mesa algunas monedas de plata que ni siquiera miramos, incapaces de calcular las necesidades de aquel ambicioso de la pobreza: a bulto nos desprendimos de aquella corta suma, que en total pasaría de dos duros sin llegar a tres» (1688). Así que está seguro de algo negativo, pero no de nada positivo. Ahí está la característica esencial de este narrador algo engorroso: pretende ser el cronista de la verdad, pero no lo es. Lo peor es que no se da cuenta de su visión defectuosa y que sigue empeñado en la exactitud de ella. En resumidas cuen-

tas, parece ser un hombre demasiado interesado en su propio papel y sus relaciones con el lector y el protagonista. Aunque no tanto como Nazarín, exhibe los mismos defectos de la soberbia y del orgullo.

Ya establecida esta relación entre el narrador y el protagonista, Galdós puede pasar a un desarrollo de las aventuras de Nazarín, conformándolas en todo lo posible a este patrón que había trazado en la aventura del narrador relatada en la primera parte. De esta manera nos interesa averiguar si el cura acaba con un desconcierto muy parecido o si consigue rectificar su visión falseadora al enfrentarse con una mayor realidad. La escena inicial de la segunda parte ofrece un paralelismo muy obvio entre estas dos primeras partes. Al asomarse la sombra negra de *Andara* a la ventana de la habitación de Nazarín ofuscándole, se piensa inmediatamente en el encuentro del narrador y el cura en el mismo sitio. Y *Andara* parece cumplir el mismo papel de hacer resaltar la seguridad absolutísima de Nazarín mediante la suya. A semejanza de Nazarín, cuando tenía sospechas iniciales respecto a la culpable del robo, *Andara* no está segura de haber matado a la *Tiñosa* (1692), pero eso no le impide proclamar que nadie la ha visto en su fuga presurosa del lugar del crimen hasta la calle de las Amazonas (1693). ¿Cómo lo sabe si se ha cerrado la noche y ha tenido que correr rapidísima? Asimismo tiene fe absoluta en escaparse de las manos de la justicia (1697). Nazarín nota su fe algo exagerada y puede advertirle: «No hay que fiar, señora mía, de la feliz circunstancia de haber escapado una y otra vez» (1697), pero cuando le toca a él ir al tribunal para prestar declaración en el crimen del incendio, razona así: «Allá voy yo a decir todita la verdad en lo que no me atañe, sin meterme en lo que no me consta, ni tiene nada que ver con la hospitalidad que di a esa desgraciada mujer» (1703). Para un cura supuestamente generoso, estas palabras dejan traslucir cierta preocupación por su propia posición ante las autoridades. La primera frase de la cita es muy confusa. ¿Cómo sabe «todita la verdad» de un asunto que no es suyo? Inmediatamente después dice «sin meterme en lo que no me consta». Pero ¿cómo sabe distinguir entre lo que le atañe a él o no? La motivación de tal visita se ve muy clara un poquito más adelante: «resuelto a ser veraz no sólo por obligación, como cristiano y sacerdote, sino por el inefable gozo que en ello sentía, refirió puntualmente al juez lo sucedido» (1703). No hay para qué admirarse de que después salga del juzgado muy satisfecho; sí que está muy satisfecho de su propia visión de los hechos reales. No reconoce otros puntos de vista. El no se concede a sí mismo la buena dosis de moderación, de cautela, que había recomendado a la *Andara*.

Pero no tarda en producirse una situación en que Nazarín debiera someterse a la realidad. Al comienzo de la tercera parte le vemos al punto de salir en su expedición al campo. Todavía está lleno de confianza acerca de su misión: su rebelión contra su Orden se excusa por ser inspiración de Dios: «De esto no podía tener duda» (1707). Pero lo vano de sus afirmaciones se pone de relieve cuando, deleitándose en la perspectiva de libertad campestre, en las afueras de Madrid, no consigue reconocer al principio ni a Paco Pardo ni a *Andara* (1708-1709) en el camino, aunque sea día de mucho sol y de cielo azul. Después de los primeros momentos de incertidumbre puede ver que *Andara* se ha transformado algo y que tiene ya cierto aire de cortedad infantil. No obstante eso, Nazarín sigue aferrado a la idea de que es mujer mala y pervertida. Aquí se realiza una inversión del proceso deformador hasta ahora experimentado: no comprendiendo la realidad física más compleja, Nazarín se refugia en sus antiguas verdaderas opiniones de ella, no prestando fe a lo que ven sus ojos muy observadores, mientras en el caso del robo aceptaba la versión que le reproducía la retina, queriendo partir de ella para formar una conclusión hipotética, presumida respecto a la identidad de la ladrona.

Como le conviene al eje estructural de la novela, la trayectoria espiritual de Nazarín llega a su culminación con el famoso episodio de su visita a la finca de Belmonte. Igual que la visita del narrador a Nazarín en la primera parte, constituye un momento de posible reforma espiritual para el cura. Este, lo mismo que el narrador, está impulsado por una fuerte curiosidad de conocer a un hombre tan raro y tan discutido por la voz pública. En ambos casos el visitante tiene que arrostrar la bienvenida feroz de unas fieras: en la calle de las Amazonas son las tarascas, mientras que en la finca de Belmonte son los perros. Claro que hay diferencias de detalles: Belmonte se parece a un león con su energía y cuerpo, mientras que Nazarín se le representa una mujer al narrador. Para mí, la importancia de este episodio, aparte de la discusión de ideas referentes a la corrupción moral de la sociedad contemporánea, estriba en la confrontación terca de dos hombres que tienen tanta confianza en su propia visión de la realidad física y conceptual que un intercambio de impresiones es completamente imposible. Ambos hombres tienen una perspectiva que quieren imponer a los hechos y dichos de las demás personas. El efecto final es el de hacer resaltar la estupidez de tanta confianza extrema y los grandes peligros a que se expone la sociedad si se da rienda suelta a tanto subjetivismo. Se produce una falta de comunicación total. Sale Nazarín peor tra-

tado que Belmonte, ya que en el terreno físico los hechos desmienten sus conjeturas de una manera algo ridícula: el cura manchego se asemeja a un gracioso de una comedia de Calderón de la Barca. Belmonte demuestra la convicción en sus ideas y opiniones: está segurísimo de que Nazarín es el patriarca de Armenia, de quien llevan meses hablando los periódicos europeos. Además, su experiencia en el Oriente Medio le permite declarar con toda certeza que el cura es tipo semita. Al confesar sus primeras impresiones, parece hacerse eco de las mismas palabras de Nazarín cuando éste apareció por primera vez en el libro: «Como que en cuanto le vi acercarse a mi casa caí en sospecha. Luego busqué el relato en los periódicos... ¡El mismo, el mismo! ¡Qué honor tan grande para mí!» (1728). Nazarín, por otra parte, está seguro de que Belmonte va a tragárselo vivo: antes de que se efectúe cada movimiento del propietario, el cura se lo anticipa, pero sin éxito: «"Ahora—pensó Nazarín— este buen señor coge la escopeta y me destripa de un culatazo, me da con el cañón en la cabeza y me la parte. ¡Dios sea conmigo!" Pero el señor de Belmonte seguía mirándole, mirándole, sin decir nada» (1722). Nazarín está totalmente confundido y no tiene más remedio que reprender a Belmonte su terquedad o lo que él llama orgullo, soberbia, al no desengañarse el propietario de tal opinión obstinada. La ironía del análisis del cura es demasiado obvia. No importa que sea verdad o no lo que dice Nazarín aquí, él lo cree firmemente, aun después de haberse equivocado en la interpretación de los actos físicos de Belmonte. ¿Cómo puede acertar entonces con esta reseña moral, espiritual? Lo que es más serio, no se aplica a sí mismo la lección. ¿Por qué? Porque su amor propio o confianza en sí mismo es inquebrantable; no es hombre capaz de la introspección moral o de la humildad verdadera, dispuesto a aceptar otras opiniones. Hablando con Belmonte, pone de manifiesto la base equivocada de su actitud evangelista: después de haberse corregido al principio («Esta es mi doctrina... No, digo mal, es mi interpretación particular de la doctrina eterna») dice más adelante: «Tal pienso, y si esto le parece disparatado a persona de tantas luces, yo sigo en mis trece, en mi error, si lo es; en mi verdad, si, como creo, la llevo en mi mente y en mi conciencia la luz de Dios» (1726-1727). Ante todo, su visión, su doctrina; las demás no cuentan para nada por muy verdaderas que sean. Este pecado es menos perdonable en Nazarín que en el narrador, quien no tenía tal perspectiva privilegiada de la moralidad. Su visión se limitaba a lo concretamente físico.

Pero ni siquiera Nazarín se aprovecha de la oportunidad de moderar su visión deformadora; sigue adelante por el mismo camino

trillado, haciéndolo cada vez más confuso la gente rara con que se encuentra, con sus acciones y opiniones tan distintas. Desde aquí hasta el final Nazarín sigue en sus trece, sin preocuparse por los demás: él tiene razón según su conciencia y eso basta, como se lo dice muy claramente al alcalde al final de la cuarta parte. De modo que hay cierto cansancio de parte de Nazarín en esta tercera entrevista: casi está harto de la oposición de sus prójimos; pero contento de su propia verdad. No quiere reformarse. El grado de confusión al que conduce tal actitud obstinada se revela al final de la novela, en la quinta parte, cuando Nazarín sufre el delirio febril en la cárcel de Móstoles (1765-1767). Es un vaivén constante entre la duda y la certidumbre, en el que Nazarín se esfuerza por seguir comprendiendo los sucesos físicos. Es un hombre que no es derrotado por la realidad compleja: si hay un obstáculo desconcertante, lo obvía buceando en la afirmación opuesta. Nazarín tanto quiere asegurarse de su visión que no le satisface el término medio. Este delirio febril le empuja constantemente de la aseveración a la duda, que así se invalidan mutuamente. ¿Cómo podemos creerle cuando es capaz de tanta contradicción de un momento a otro? «Pero si de todo tenía duda el jefe de los *nazaristas,* no la tuvo, no podía tenerla de esta resolución suya, claramente expresada» (1765). Son palabras del narrador, pero reflejan los pensamientos de Nazarín durante el desvarío. En efecto, estas escenas finales, para mí, resumen toda la trayectoria de la narrativa poniendo de relieve esta actitud falsa y equivocada que tiene Nazarín. Galdós refuerza esta impresión de una manera muy artística: en la visión delirante de Nazarín, *Andara* se lo representa como una amazona, con lo cual inmediatamente nos acordamos del mismo principio de la novela cuando el narrador se había encaminado a la calle de las Amazonas. La implicación de tal recuerdo es que nada ha cambiado durante la novela: que las personas, sobre todo el protagonista principal, no han limitado sus declaraciones categóricas a medida que la realidad les iba ofreciendo puntos de vista diferentes, experiencias que no correspondían a la opinión previa que se habían formado. El último toque de pincel que Galdós da a su cuadro es la proclamación de *Andara* a la gente que ha derrotado en la batalla imaginaria: «Seréis deshechos y aniquilados si en mi señor no reconocéis el santo, la única vía, la única verdad, la única vida» (1767), lo que resulta absurdo porque Nazarín y sus teorías, sus apreciaciones de la vida real, se han probado defectuosas a través del libro. La realidad de la vida es mucho más complicada y casi indescifrable, no sólo en su apreciación inmediata, física, sino también en sus posibilidades de cambio para ajustarse a los ideales

de ciertos individuos. En su peregrinación por el campo, Nazarín se ha encontrado con grupos de gente tan variados: por ejemplo, al principio tropieza con un viejo pastor que lo trata con cierta frialdad tomándole el pan que le ofrece, mientras que unos momentos después topa a dos mujeres y un chico que venían cargados de acelgas, quienes le dan muy generosamente dos lechugas y media docena de patatas. Y la novela entera es una serie de escenas y personas que se diferencian unas de otras enormemente en cuanto a su forma y significación; así es la vida. El gran defecto que exhibe Nazarín es su empeño, a pesar de toda la evidencia confusa que le ofrece la vida, en creer que su visión particular no sólo es la más justa sino la única verdadera. No está dispuesto a aceptar la vida con todas sus incoherencias e injusticias; sí las acepta, pero como una prueba más, en forma negativa de lo justas que son sus ideas, y de ahí el papel de mártir sufridor que se impone. No es que Nazarín tenga necesariamente una visión defectuosa, pero sí que es deformadora después de haber captado la imagen visible de la realidad. Sin el objeto físico, concreto, se presenta aún más deformadora, es peligrosa tanto más cuanto que pretende ser total, la única verdadera y Galdós ha probado muy a las claras lo absurda que es esta pretensión. Ya estamos en el centro del problema galdosiano: ¿a qué se debe tanto anhelo de ser verdadero y único? La contestación es muy sencilla: el egoísmo, que le hace pensar a un hombre que es superior a los que le circundan, sin que haya razón concreta y clara para tal opinión. Pero quizá el pecado más grave para Galdós es la resistencia de tal personaje a moderar esta actitud a consecuencia de la experiencia que le ofrece la vida. Nazarín, lo mismo que el narrador, no se reforma al final de su incursión a la realidad: no aprende o, mejor dicho, no se aplica a sí mismo la lección que ve a su alrededor: es incapaz de cuestionar su propia identidad o la validez de sus propias opiniones porque no está acostumbrado a no pensar en sí mismo. Rechazada la posibilidad de regeneración que les permitiría una mejor apreciación de la vida, a lo menos más sana, más humilde, más verdadera, si bien no más exacta o total, Nazarín y el narrador sólo pueden llegar a un estado final de confusión y desvarío mental completo. Sus intentos de explicarse los fenómenos, de llegar a la verdad de la vida, se frustran, cansándoles y haciéndoles inútiles para el futuro; son casi momias al final, sin voluntad para seguir, pero todavía queriendo llegar a la afirmación completa, coexistente con la duda. ¡Qué posición más contradictoria! Yo creo que en esta novela Galdós estaba más interesado en patentizar las bases erróneas de ciertas opiniones opuestas, que en una exposición

del credo nazarista con su énfasis doctrinal. Al fin y al cabo, aún un tipo viejo y loco como Belmonte opina como Nazarín: las ideas de éste no son tan exclusivas o particulares. No, es lo de siempre en Galdós: la visión ética, moral, espiritual del mismo personaje es lo que le concierne más y espero que este estudio lo haya demostrado con cierta claridad.

Pero se nos queda otro punto que tratar antes de afirmar el triunfo artístico de la novela. Me refiero al papel del mismo lector, a quien, pienso, Galdós tenía muy en cuenta al componer esta novela, como siempre en su ficción (hay que pensar en *El amigo manso* y *La de Bringas,* casos muy obvios). El lector es el otro componente del triángulo de ficción novelística, del cual hemos tratado ya a dos: al narrador y al protagonista principal. El relieve que se otorga al papel del narrador en la primera parte, nos obliga a cuestionar nuestra propia comprensión y lectura de la novela. ¿Vamos a seguir la misma trayectoria de Nazarín y del narrador y de otros personajes, como *Andara,* Belmonte, Ufo, los reos de la cárcel, y empeñarnos en nuestra interpretación exclusiva de la novela y del carácter de Nazarín a pesar de las oscuridades tan obvias? Después de haber analizado el orgullo, la soberbia o el egoísmo de Nazarin, ¿vamos a asegurar que es un hombre vano, soñador, peligroso? Claro que no debemos hacerlo, según la lógica de la novela, pero no es muy fácil, ya que todos queremos ser claros, precisos, sencillos, sin ambigüedad. La verdadera estimación de Nazarín, aun para el lector más astuto, será siempre ajena a la comprensión total: igual que sucede con la vida. Lo único que podemos declarar nosotros los lectores, los testigos supuestamente más imparciales de los sucesos, es que Nazarín tiene algunas ideas muy buenas y sinceras, si bien algo impracticables, y que, si se equivoca en su intento consciente de reformar la sociedad, por una visión muy exagerada y egoísta, eso no impide que sus sueños sean elogiables y puedan ser eficaces y realizables en algunos casos, como en el de *Andara,* ni que Nazarín haga unos actos de caridad suprema cuando cuida a Beatriz, al *Sacrílego,* a la *Andara* herida o a los aldeanos enfermos de la epidemia. Lo que debemos hacer es declarar todo esto, sin aseverar que es el verdadero análisis de esta persona. A lo más, Nazarín es mezcla, muy humana, de puntos buenos y malos, nada más. Debemos apreciar ambos aspectos de este personaje sin intentar minimizarlos o exagerarlos, deformarlos, si no queremos incurrir en el error de los personajes citados, lo que quizá sea algo imposible para los humanos.

Termino este estudio con una cita del crítico que destaqué al principio: don Eduardo Gómez de Baquero, que resume en palabras muy acertadas, creo yo, el propósito de Galdós en esta novela: «Otro mérito grande tiene esta novela del señor Pérez Galdós: no es ni una apología ni una sátira; se respira en ella ese ambiente de imparcialidad relativa, propio de las más elevadas y serenas regiones del arte» (14). ¿Cuál va a ser nuestra contestación a la pregunta que encabeza este estudio? Creo que la novela *Nazarín* es un enigma eterno si se quiere llegar a una interpretación total de ella, pero que también es un triunfo del arte galdosiano, precisamente por ser tan enigmática como la vida.

PEDRO ANTONIO BLY

Department of Spanish & Italian
Queen's University
KINGSTON, Ontario, Canadá

(14) Andrenio, p. 70.

POEMAS CON MIGO:

POSIBLE AMBITO DEL YO EN LA POESIA DE ALBERTO HIDALGO *

INICIO DE LA TRAYECTORIA: EL YO OCLUSIVO

> Alberto Hidalgo significó en nuestra literatura, de 1917 al 18, la exasperación y la terminación del experimento «colónida». Hidalgo llevó la megalomanía, la egolatría, la beligerancia del gesto «colónida» a sus más extremas consecuencias. Los bacilos de esta fiebre, sin la cual no habría sido posible tal vez elevar la temperatura de nuestras letras, alcanzaron el Hidalgo, todavía provinciano de «Panoplia lírica», su máximo grado de virulencia. Valdelomar estaba ya de regreso de su aventuroso viaje por los dominios d'annunzianos, en el cual —acaso porque en D'Annunzio junto a Venecia bizantina está el Abruzzo rústico y la playa adriática—, descubrió la costa de la criolledad y entrevió lejano el continente del inkaísmo. Valdelomar había guardado, en sus actitudes más ególatras, su humorismo. Hidalgo un poco tieso aún dentro de su chaqué arequipeño, no tenía la misma agilidad para la sonrisa. El gesto «colónida» en él era patético (1).

El juicio de Mariátegui, de 1928, es más actual que los *juicios sumarios* luego repetidos ya no sobre sino contra la obra de Hidalgo. Diagnósticos/veredictos: las apreciaciones parecen surgir de un desprecio. La crítica como condena. La poesía de Hidalgo, reducida por las historias y las antologías a sus primeros vagidos, lleva ya unos cincuenta años de cárcel. No ha salido, todavía, de *Simplismo*. Hidalgo murió en 1967; pero su obra, según las versiones hasta ahora oficiales, había muerto mucho antes, hacia 1925. Y sigue muriendo, por supuesto. El juicio de Mariátegui, repito, es más actual. Por varios motivos. Intenta, en 1928, una *comprensión* y una *explicación* de la obra *como totalidad*, abarcando los libros iniciales hasta *Descripción del cielo*, de 1928. Está al día. Conoce la prosa y la poesía, las relaciona. No reduce a Hidalgo *a lo peor de Hidalgo*. Al contrario. Señala cierta patología verbal para hacer crítica, para hacer resisten-

---

* Fragmento de un extenso ensayo sobre la obra de Alberto Hidalgo, que enfoca los seis núcleos temáticos: «Poemas con esencia», «Poemas con patria», «Poemas con amor», «Poemas con muerte», «Poemas con migo» y «Poemas con pueblo». Lo publicado: del enfoque sobre «Poemas con migo».

(1) Mariátegui: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1967, p. 263.

cia, y apuntar hacia aquello que podría constituir una expresión no desvirtuada por gestos epocales. Además, aun cuando señala lo patológico, intenta comprenderlo: es decir, parte de una simpatía. Y también intenta explicarlo: parte de un contexto. Mariátegui hace una *interpretación histórica,* no un *anacronismo.* Critica, no excomulga. Otros, menos tendenciosos ideológicamente, son los que han purgado a Hidalgo con una máscara más peligrosa, por menos aparente, que la del *peor Hidalgo,* en Hidalgo peor deriva de *puer.* Lo han purgado con frialdad académica, máscara imparcial, irreprochable, como las anotaciones al pie de la página. Caso curioso: en la crítica a Hidalgo hay más metáfora que en la poesía de Hidalgo, y es ésa la clave. Hidalgo hizo *poesía con clave;* pero también se le ha hecho *crítica con clave.* El está en lo que esa crítica no dice y no está en lo que esa crítica dice. Obra numerosa, increíblemente desigual, y una crítica empeñada en agravar la desorientación: es difícil descubrir a Hidalgo. Hay que inventarlo.

Hidalgo también se inventó: tuvo que hacerlo. Muchas veces, con variable acierto. Siempre con tenacidad. Una invención que nunca dejó de inventarse ni de inventariarse. El yo como metaprograma: como umbral hacia otro umbral. En esto, creo, hay mucha humildad. La megalomanía, de haber sido esencial en él, hubiera bastado. Un conformismo napoleónico. Pero la megalomanía en Hidalgo fue un fracaso, y eso lo supo Mariátegui. Lo supo, también, Hidalgo. *Un poco tieso en su chaqué arequipeño.* Hidalgo necesitó, como punto de partida, una estructura, un marco. Nadie se los proporcionó. Tuvo, en este sentido, una carencia casi genética. El mismo se vertebró, tuvo que hacerlo. Y lo hizo con excesiva rigidez, con exceso de superego. Cierto: en los libros primerizos se frustra la posibilidad de una poesía fundada en la intimidad del ser. La iconoclasia, la virulencia, el horror a la debilidad, los gestos, lograron ocultar a quien de todas maneras no podía y/o no quería hacer *acto de presencia.* Su acto era otro: era acción o actuación. Y es que uno se expresa mal. No *se frustró* una poesía fundada en la intimidad. Esa poesía no era posible. No había intimidad, había desamparo. Hidalgo era vulnerabilidad no presencia. Nada más lógico, pues, que como poeta fuera *constructor.* Poemas = muros. El lenguaje como distancia, como mampara. Toda una literatura del insulto, por ejemplo. Y el personaje como camuflaje de la persona. Pánico y poesía: una *poética del bluff.* Folletinesco/esteriotipado —he dicho que se vertebró con excesiva rigidez—, tieso en una pragmatísima retórica de violencia, Hidalgo emplea la metáfora porque él mismo tuvo que ser metáfora. Metáfora, entonces, era cubrirse. Cubrirse era escribirse. No auscultar, ocultar. No provocar el encuentro sino el desencuentro. No persuadir, disuadir. No la concordia, la discordia. Hacia la síntesis pero dialécticamente. Hidalgo se disfrazó de Hidalgo, el peruano se disfrazó de peruano, el escritor se disfrazó de escritor: no una falsedad, una

exageración. Es elíptico y también hiperbólico. Tuvo que serlo: para verse y protegerse. Tuvo que ser enfático: desesperadamente tuvo que creer, él mismo, que creía lo que decía. El ambiente *colónida* favoreció el malabarismo. La guerra del 14 también. Pudo añadir, con ello, más distancia: aferrarse a la bohemia entre *limeños,* hacer una espantosa arenga al Kaiser en medio de francófilos. Pero *eso no era Hidalgo;* eso era para que Hidalgo pudiera ser.

Esos libros primerizos pertenecen al museo del yo. Son lo genealógico pero también lo geológico del yo. La crítica como paleografía: inventar, a partir de unas pocas inscripciones, de unas huellas, un mundo, un contexto. Cierto: los garabatos paleográficos poco acreditan al autor. También: poco lo exponen. Hay que juzgarlos más bien como *eficiencia extraliteraria.* El gesto verbal era una gestión, una actualización. La palabra (= máscara) entre autor y público. Pero todavía Hidalgo no es autor: es actor. Es, también, su propio público: se ve en *la reacción* que provoca y así confirma su presencia. O sea el mismo alarde de (des)ocultación entrega una clave del yo. El gesto es gestación. Las circunstancias literarias/sociales son *contenido manifiesto.* Metáforas, pero donde asoma otro contenido, como la insinuación de un lenguaje en otro lenguaje. No los gestos que acompañan al lenguaje sino el *lenguaje como gesto.* Ese lenguaje como gesto de otro lenguaje como gesto de otro lenguaje como gesto de otro lenguaje ya *engarfiado* en circunstancias casi excesivamente biográficas. Megalomanía, egocentrismo, pero entonces una frase revela la insuficiencia de la jerigonza psicologista: «Vivo esperando alegre que un verdugo me ahorque» (2). Culpabilidad/paranoia. Atacado, contraataca. Pero sobre todo es él mismo quien se ataca y contraataca: su desamparo es interior. Hidalgo luego se daría cuenta de esto; la crítica todavía no se ha dado cuenta de esto. Hidalgo luego escribiría, partiendo de ese reconocimiento, un libro injustamente desconocido, *Actitud de los años,* y una Poética, mal comprendida (peor: ignorada), de un lenguaje contra y en el lenguaje, un lenguaje interior. Atacado, contraataca. Todavía, en el inédito *Segundo diario de mi sentimiento,* abundan las frases bombásticas: «El ser, como soy, uno de los hombres más atacados de cuantos hay, lejos de deprimirme, aumenta mi megalomanía, si megalómano soy, me hace creer que quizás pueda yo llegar a tener una posteridad honorable, pues jaurías iguales a las que me ladran acosaron a Dante» (3). Y es que entonces y todavía ahora, años después de su muerte, o se (le) niega presencia o se (le) considera una presencia excesiva, como la del leproso.

---

(2) *Panoplia lírica,* Imprenta Víctor Fajardo III, Lima, 1917, p. 24. En lo sucesivo se empleará la siguiente sigla en las citas *Pl.*

(3) *Segundo diario de mi sentimiento* (inédito), pp. 298-299.

La necesidad que tengo de decir algunas cosas en defensa de este libro mío y de otros que irán saliendo, me obliga a trazar estas líneas. Además, siento la necesidad de decirle al público unas cuantas lisuras.

Yo he nacido en Arequipa, cosa que hago constar para que, como decía Heine, siete ciudades no se disputen, a mi muerte, la cuna de mi nacimiento. Cuando hacía mis primeras armas en la literatura, la gente se indignó; no quería que yo escribiese; es un animal, decía.

He sido siempre un chico rebelde y pretencioso, razón esta demás para que los públicos me odien... Mis paisanos no comprenden que yo soy, como decía Daudet, demasiado poeta para usar lentes.

Yo debí haber sido un poeta sentimental y llorón, por lo menos, un poeta triste. Poneos en mi caso. Cuando aún no tenía tres años cumplidos murieron mis padres de una manera simultánea. Antes de marcharse de este valle de lágrimas mi padre, que era dueño de algunos caudales, nombró guardador mío y de mis hermanos al doctor Ladislao Corrales Díaz, medicucho entrado en carnes y en mañas, hombre de uñas muy largas y corazón muy duro, espíritu hediondo como un cadáver en putrefacción; su cara tiene muchos parecidos con la cara de los dogos, unas veces es empolvada como la de una cortesana de arrabal, y otras bituminosa como una montura de cuero de chancho. Yo, al cumplir los quince años, me di vaga cuenta de la vida; conocí mi situación, pregunté por mis bienes, es decir, por la herencia de mis mayores. ¿Dónde estaba la fortuna de mis padres? Había desaparecido como por arte de encantamiento. Mucho sufrí y sufro aún. Podría decir... que «me duele la vida» (4).

El patetismo señalado por Mariátegui, ¿no está (y justificado) en estas líneas? Desamparo y tiesura. Orfandad y virulencia. La *vida le dolía:* le dolería toda la vida. Porque acechaba, en cada experiencia, la experiencia de la orfandad. La orfandad se repitió muchas veces. Muchas veces Hidalgo tuvo que inventarse: nacer sin padres. Por eso recaerá siempre —lamentable pero comprensible— en los gestos y la retórica de su paleografía: era un mecanismo casi involuntario. Por eso reaccionó siempre violentamente contra la crítica cuando sospechaba una negación: la crítica fue y sigue siendo una experiencia de orfandad, una anulación. Le roban, todavía, sus bienes. Ladislao Corrales Díaz, que ahora lo desposee de su propia poesía. Como por *arte de encantamiento.* La poesía de Hidalgo fue/tuvo que ser un *arte de desencantamiento;* por eso, tantas veces, caía en la diatriba, el libelo. Gran parte de su obra cabría bajo el título de una novela que no llegó a publicar: *Ladislao, el guardador.* Pero el *ingenioso Hidalgo,* víctima de encantadores, hasta ahora no ha logrado recuperar los bienes de sus padres ni a sus padres, que eso son,

---

(4) *Hombres y bestias,* Arequipa, 1918, pp. 173, 174, 175. En lo sucesivo se empleará la siguiente sigla en las citas: *Hb.*

en lo esencial, sus propios poemas. Tres detalles de su intimidad revelan, como *lenguaje objetivo,* hasta qué punto la orfandad repetida dejó huellas: 1) le tenía miedo a la oscuridad; 2) ponía todo bajo llave: la casa como candado, nudo; 3) en las paredes, en reproducciones fotográficas, senos: las paredes como madre. Detalles expresivos, como poemas al revés, de que la poesía de protesta de Hidalgo, en lo esencial, es un *arte de desencantamiento* contra Ladislao, que así se llama todo aquello que deshereda al hombre.

A partir de *Arenga lírica al Emperador de Alemania* (1916) el concepto del libro como (pequeño) escándalo rivaliza/complementa todo orden de contenido. La verticalidad del estilo, en este sentido, no radica tanto (o tan sólo) en el texto como en lo propiamente extratextual de ese texto, lo dinámico, siempre connotativo y virtual, de la relación entre ese texto y su contenido y su específico medio. Es decir, su (im)posibilidad de lectura. La Arenga al Emperador es sobre todo un reto a lo circundante. Será frecuente esta convergencia de lo textual y lo extratextual, este *estilo de relación.* No sólo en casos explícitos: panfletos, libelos. En la prosa crítica, en el diario, hasta en la poesía de tipo sentimental, se insiste en provocar la lectura y mediatizarla por *relación:* la violencia de un dinamismo que apela a lo inaudito o lo grotesco, al mal gusto, al sensacionalismo, a lo hiperbólico de contenido o formato. El texto como *agente provocador* de lecturas, aunque a la postre, y esto sucedió, provocara lecturas hostiles, prejuiciadas, inquisitoriales. O peor: esa lectura tan frecuente entre críticos que no leen, o que leen con los ojos cerrados, o con el libro cerrado, según convenga. *Diario de mi sentimiento,* sin duda porque era y podía ser leído como *Diario de mi resentimiento,* fue libro de *relación con lo porteño,* por ejemplo. Abierto el libro se cerró el ambiente. Cada texto roía, desgarraba un contexto para Hidalgo. Cada texto era signo de exclusión, alentaba y proclamaba la marginalidad. *Edad del corazón,* por dimensión de formato y por incluir un desnudo de la amante, fue otro miniescándalo. También, ya por *relación* con lo político, lo fue *Odas en contra.* Como que la orfandad, con cada texto, buscaba *un vacío,* una *relación sin relación.*

La figura del poeta, en la Arenga, es colosal. Tutea al Kaiser: «tú i yo de bracero/iremos vencedores al vicioso París» (5). Ese *vicioso París,* en lo literario, es el modernismo; es, en general, el galicismo de nuestras poses sociales. Sólo que la actitud de Hidalgo es otra pose, otro galicismo: no Verlaine sino Tzara, no de Lisle sino Reverdy, no la música y el simbolismo sino la estridencia y Dada. Pero todo enraizado en exigencias y experiencias personales, generacionales. Urgía la pose contra la pose, descomponerse. Posar sin

---

(5) *Arenga lírica al emperador de Alemania,* Arequipa, 1916, Tip. Quiroz Hnos., p. 9. En lo sucesivo se empleará la siguiente sigla en las citas: *AI.*

posar, entregarse sin entregarse. La dedicatoria, un indicio: «Yo dedico este libro de virilidad a mis enemigos, los perros que me han ladrado i me siguen ladrando en mi camino de Gloria i Porvenir, enemigos para los cuales guardo siempre un *Colt* en el bolsillo de la cartera.»

La estrategia del libro —el libro, como la guerra, tiene su estrategia— patentiza el afán de dar relieve a la escritura por contraste con su posible medio, su posible lectura. Escribir contra el lector. «El deseo de llamar la atención es obvio y fuertísimo en ese escritor que desde entonces mismo se sentía gran poeta, genio» (6). La observación, por supuesto, es acertada. El peligro, en ella, no es tanto de vista como de mirada. Un gesto implica una insuficiencia expresiva o una exageración expresiva. En todo caso, lo obvio es medio rostro y no es posible, para arriesgar una interpretación, *ver sin mirada.* Por otra parte, la observación se ajusta, y en esto sí es satisfactoria, a una crónica más que a una crítica. Ajustadas también a la crónica del libro, pero algo más ambiciosas, las observaciones de Urquieta. Al indicar quién era Hidalgo destaca cuatro elementos complementarios: 1) «es un Narciso de su valer intelectual»; 2) «un egotista recoleto en su ermita interior que detesta la adaptación gregaria»; 3) «un ipsuista brioso y audaz»; 4) «un muchacho ingenuo a quien un día le da por la bohemia de amplia capa infanzona del arte, y chambergo, y melena, y flotante corbata; y, otro día, se acicala, es elegante, moderado, echa bajo siete candados capa y chambergo» *(AI,* xxvi-xxvii). Urquieta tiene *más mirada* para el gesto propiamente. Otro caso en que la presentación o la primera crítica, descriptiva —se trata de un prólogo—, resulta más actual que la privilegiada visión retrospectiva, que podría, con menos riesgo, ser interpretativa.

Estratégicamente también, la afirmación del yo en un mundo que se desploma. La guerra como *purificación* y como *fondo* dinámico, dramático, para la ostentación del yo. Porque el yo, por ahora, es silueta, relieve. El poema inicial y el poema final —«autorretrato» y «Reino interior»— insinúan que la vertebración no se basa en la explícita temática de la guerra. O sea la *estructura externa* es el yo, que asoma en gradación significativa en el contexto de la posterior tendencia a interiorización. La gradación se da a partir de la portada, que reproduce, en papel rosa, un fotograbado del autor. Luego una repetición en blanco del retrato, «por si se estropea la portada», como socarronamente sugiere Clemente Palma en su reseña (7). El prólogo es otro retrato, por supuesto. La selección, entonces, como apogeo de *la pose.* Parte de «Autorretrato» y termina en «Reino interior». En suma, dos fotograbados, un prólogo y dos sonetos como

---

(6) Luis Monguió: *La poesía postmodernista peruana,* Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 39.

(7) «*Notas de arte y letras*», *Variedades,* núm. 454, 11 de noviembre de 1916.

poses: de afuera para afuera, de adentro para afuera. El yo como superficie, blanco y negro, imagen. Y el texto como rotación alrededor de un eje a la vez centrado y descentrado en ese texto. El yo como centro y como periferia. También, para aprovechar la temática del momento, el yo como perímetro defensivo, como trinchera.

En los versos la definición del yo —tan torpe como atrevida, exagerada— funciona como automatismo verbal. El poeta retratándose: el verbo ser como Kodak. Mecanismo verbal y yo mecánico. El yo como aparato y *gadget*, máquina de ser funcional o contrafuncional. El yo como erizo: las púas (poses) como extensión, defensa, imperialismo territorial. Porque se trata de una característica *imposición del yo* a su marco, a su contexto. El yo, como cuadro,

(Paréntesis

(Por *imperialismo del yo* Hidalgo ocupa 23 de los 32 versos del «Envío» al Kaiser. Las cifras en cuestión —23 de 32— son un espejo. Tienen, además, una curiosa *relación* con Hidalgo. Por ejemplo, Hidalgo nace el *23* de mayo de 1897. Elvira Martínez muere el 6 de junio de *1932:* 23 de 32. Dos 2, en 1922 se publica *Tu libro,* epitalamio: dos 3, en 1933 se publica *Actitud de los años,* elegía. El intento de numerología, tratándose de Hidalgo, tiene justificación. Elvira —epitalamio y elegía— fue para él un »Ser de seis letras»)

Paréntesis)

retrato, insiste en rebasar o contener su propio marco. Pánico a la implosión. Caso paralelo: en *Descripción del cielo* los textos murales rebasarán la encuadernación, como un más allá de todo margen, de la portada, del formato, de sí mismos. Pánico a la implosión: que la lectura no pueda abarcar/destruir los textos.

> La obra de Alberto Hidalgo representa una de las más valiosas contribuciones de la literatura indolatina hacia sus orientaciones de autonomía y ultramodernismo. Esta tendencia a personalizar y subjetivar la obra de arte, a hacerla paralelamente a la vida, a fundir estos valores en una gran unidad, a hacer que el universo gire alrededor de estos dos letras YO, no puede ser sino la resultante no ya de una teoría, pero casi de una que Hidalgo llama «La Religión del Yo». Bien cierto es que esta religión no es nueva, pero no deja de ser cierto igualmente, que es exótica aún en América, y, hasta hace dos o tres años, casi desconocida en el Perú.
>
> (PI, xxxviii-xxxix).

En estas líneas del prólogo a *Panoplia lírica,* Valdelomar apoyó con entusiasmo la nueva tendencia que representaba Hidalgo en la poesía de Perú y América. El yo como ismo, como vanguardia literaria. Sana

actividad en un momento crítico: modernismo sin Darío, formalismo sin forma. Ese yo, precisamente por *deformado,* viene a ser como una fórmula contra el formalismo sin forma: un vacío contra el hueco. Eso, creo, lo intuyó Valdelomar. No fue una intuición generalizada. Por ejemplo, al reseñar el libro en *El Tiempo,* de Lima, Clemente Palma destacó como nota básica del poeta la «contemplación afectuosa de su persona» *(Hb,* 207). Lo generalizado fue/sigue siendo el descubrimiento de lo obvio. Porque se trata de un dato explícito: en *Panoplia lírica* se agrupan por primera vez los poemas específicamente relacionados al yo: «La religión del yo»: seis poemas, los dos primeros de *Arenga lírica al Emperador de Alemania.*

La incorporación de esos dos poemas —«Autorretrato» y «Reino interior»— establece al yo como *continuidad.* Pero se da, en esa continuidad, lo discontinuo. Yo mutante. Es posible, por ejemplo, notar que se ha intensificado el resentimiento mutuo entre el yo y su contexto. Más resentimiento, más distancia. Una variante como síntoma. Terceto final de «Autorretrato», 1916: «A mirarme las jentes, detiénense asombradas, / i ¡buenos provincianos! ríen a carcajadas, / mientras que yo me alejo lleno de magestad» *(Al,* 5); 1917: «A mirarme, las gentes detiénense, asombradas, / i despectivamente ríen a carcajadas, / mientras que yo me alejo lleno de magestad» *(Pl,* 8). Los buenos provincianos, en 1917, ríen despectivamente: una *reacción más reaccionaria.* Progresión geométrica, el yo también reacciona: alarma contra alarde contra alarma. El *reto como estilo* aporta una nueva nota en la poesía hispanoamericana. En su afán de deshacer el mundo, que es un afán de deshacerse, Hidalgo usa el furor como *exceso retórico* en/contra la retórica hasta desarmarla, disolverla. Retórica de *ring* contra retórica de salón.

La rebeldía social y literaria del arequipeño —los provincianos, que luego vivirían/morirían fuera del país, Vallejo/Hidalgo, traen las nuevas corrientes a Lima— resulta refrescante, dinámica: en aquel ambiente la indocilidad parecía/era un crimen. Hidalgo entra, y muy a gusto, como Jack the Ripper. Es rayo y pararrayos. Cuatro puntos de interés, mencionados por Valdelomar: 1) La rebeldía, la violencia, tienen que ver con el dato biográfico: «se ha forjado en el dolor de una trágica soledad» *(Pl,* xxiii). 2) La violencia se aviene con la pasión iconoclasta y la egolatría típicas de los colónidas: la modestia, según ellos, es sincera únicamente entre bestias *(Pl,* xxiv-xxv). 3) El moderno concepto subjetivo de la estética «es la más alta consagración del Yo» *(Pl,* xxiv). 4) El yo del poeta está al margen de las contingencias humanas *(Pl,* xxvii).

Es posible añadir otras observaciones: 1) El *dolor* como vínculo. En *Dimensión del hombre* el poeta reiteradamente se describirá como *alcancía de dolor.* 2) Un desajuste entre yo/medio y paralelamente una necesidad de organizar el medio como extensión y no como limitación del yo. Síntoma de este desajuste, el juego de proporciones.

Provocar —esto lo hace, con mejor suerte y en la plástica, Claus Oldenburg— *extrañeza por desproporción.* En «Ego» la celebración del yo estriba en un sencillo recurso: el yo implícitamente se hace codimensional de lo vasto. El yo no es el yo: es una relación —símil— que lo extiende. «Yo me parezco al Mar. Mi cabellera / como un tumulto de olas se levanta. / La fuerte voz del Mar, sonora i fiera, / se parece a la voz de mi garganta» *(PI,* 15). La codimensionalidad, como si no bastara, es luego alterada a favor del yo. En «El mar» «siente desconcertante i loca / ansia de colocar en su sortija / el Mar, a modo de esmeralda» *(PI,* 106-107). 3) Un ansia de ubicación, implícita en el vínculo y el desajuste indicados, que en última instancia se da como esfuerzo por inventar o regresar a la madre.

El yo arriesga su rigidez dentro de una pluralidad concebida variablemente como contorno o límite. «Intima» exterioriza torpemente —por carencia expresiva y por horror a la exteriorización en sí— su estado conflictivo y la intensidad de su desolación. Ama la vida, pero siente deseos de morir; ríe siempre, pero ya sabe sentir (que es sinónimo de tristeza); marcha hacia la *conquista del porvenir,* pero es absolutamente nostálgico. En contraste a la belicosa actitud que muestra, y *demuestra,* ante el público —la actitud como ritual—, una f(r)ase de alteridad: «comprendo a los tristes porque ya sé sentir» *(PI,* 23). Lo he querido insinuar: estas frases aisladas, antitéticas, son primeramente, en un contexto, desfase, y luego, ya como contexto, fase.

En el poema final de «La religión del yo», «Autobiografía», concurren los motivos señalados. Complementando el «Autorretrato», confiesa la patética agresividad, las poses, el carácter apasionado, ajeno al término medio, el egoísmo y el desprecio por la muchedumbre, desprecio luego negado con insistencia. La confidencia más importante precede/aclara a las demás:

El solar de mis padres desde mi nacimiento
fue solar de ilusiones, de luz i de contento;
pero la muerte quiso truncar esa alegría
i por aquel capricho mi casa está vacía.
Desde entonces estoi solo. No hago alardes
ni ruido.
Soi un pájaro huérfano que no encuentra su nido.

(p. 28)

Ilusiones, luz y contento (palabra clave en Whitman) se truecan en muerte, vacío y soledad. El trastorno, súbito, violento, explica la agresividad y su contrapartida: la búsqueda del centro. En «Del jardín de mis deseos» hay tres referencias a la añorada resolución de la orfandad. Las tres —mansión, mujer/hijos, casona alegre— aluden a ese centro. Es imposible no llegar a una conclusión: violencia y ternura son *lados.* Como los poemas de *Descripción del cielo,* se trata de un

yo *de varios lados.* Elemento integral (reverso) del gesto demoledor, el deseo de inventar poemas simplistas o construir poemas de varios lados (morada) y así regresar a un paraíso perdido por sabotaje. La palabra: una posible recuperación de la madre. Palabra órfica. Con los años se repetirá la búsqueda. El poema como nudo, placenta. «Edificio simplista», «Regreso a la madre», «Poema apenas descriptivo del ángel», «Domicilio», «Otra vez la casa». Los títulos mismos insinúan la relación entre el afán constructivista —la construcción como tema tanto como la construcción como estilo— y la inicial desposesión del yo.

En 1918, con *Las voces de colores,* se hace más explícito el causalismo del yo como desproporción, como gesto y máscara, como *kitsch.* La orfandad y el consecuente patetismo, que arrastran hacia un narcisismo que en el fondo parece más bien un sadomasoquismo y hacia posturas folletinescas que revelan, como contraste, el sueño edipiano, son radicales, decisivos. De esa experiencia de la nulidad y de la anulación, de la caída de un hueco en un vacío, se desprende el resentimiento a lo objetivo, lo exterior, aquello que *por ocupar determinado espacio* limita el desplazamiento del yo o, peor, amenaza traspasarlo. Este resentimiento, oblicuamente, se refleja en la imagen inicial de «La noche»: «Había tanto sol que el universo / era un charco de luz, de sur a norte» (8). El universo como *charco de luz.* La hipérbole, una antítesis del *charco de culpa* que, según Vallejo —«Los heraldos negros», también recogido en libro en 1918—, hay en la mirada del hombre. La orfandad, en Vallejo, implica culpabilidad, pecado; en Hidalgo la orfandad es injusticia, agresión. La culpa no está en la mirada, sino en lo mirado. Hidalgo y Vallejo, convergencia y divergencia.

Es así cómo —y por qué— se empieza a crear la dualidad yo/yomismo: el mundo es desamparo, sordidez; la primera persona es el único asilo del yo. El mundo, la realidad, son *hielo helado, frío frío.*

Hay mucho sol, pero se siente helado
el silencioso ambiente de la tarde...
El alma del poeta, en un alarde
de introversión, se inmerge, grado a grado.

Súbitamente su deseo airado
oculta un macho que en instintos arde,
y se cree el gañán todo un cobarde
para violar la tierra con su arado.

Las cosas mismas tienen frío; todo
parece congelado, y, a su modo,
cuenta sus penas a la orilla el río.

---

(8) *Las voces de colores,* Talleres tipográficos de Armando Quiroz Perea, Arequipa, 1918, página 69. En lo sucesivo se empleará la siguiente sigla en las citas: *Vc.*

Allá, un volcán estremecer se siente,
y su cumbre tirita, de repente,
cual si el hielo también tuviera frío!

(Vc, 45-46.)

Parálisis. El poco disimulado sueño edipiano, con primitivo simbolismo fálico, se da como *alarde de introversión.* Parálisis y paralelismo. La segunda estrofa de «La conquista de la sierra», en contraste con la segunda estrofa del poema citado, parece un *alarde de extroversión,* sólo que a nivel de pensamiento, es decir, de abstracción. «Un volcán que se yergue como puño crispado / proyecta sobre el suelo su sombra. Muge un toro. / Y en la sierra bravía, que es un sexo inviolado, / como un pene se clava mi pensamiento de oro» *(Vc,* 183). Parálisis en el símbolo y paralelismo antitético en la estructura. En un caso, el macho (gañán) de los primeros dos versos *se cree cobarde*—en los dos versos restantes— para violar la tierra con su arado; en otro, el toro (yo) de los primeros dos versos *clava su pensamiento de oro* en los dos versos restantes. La violencia, el simbolismo, todo el argumento denotativo: puño, clava, toro, pene, no rebasan el marco, la parálisis. Sólo *se clava* en la realidad, para emplear su término, como abstracción, como símbolo, casi como irrealidad. El yo, en actividad, como ángulo recto. Yo de dos lados que convergen, uno desde la realidad y otro desde la irrealidad. Aunque luego, en su parábola idealizada, su sombra se junte con la sombra de un volcán, *él es menos* y por eso insiste *que es más.* El volcán, en esta primera poesía, como posible símbolo del yo en erupción. Un yo idealizado, una genealogía idealizada, que, él se da cuenta, muestran su insuficiencia en el (pánico al) contacto con lo concreto irreducible de la realidad.

El propio yo, precisamente por ser un yo idealizado, a veces resulta insuficiente asilo. Atraviesa, como se desprende del título y los folletinescos versos de «Metamorfosis», una difícil etapa de cambios artificiales, imposturas. Caída de hueco en vacío, el yo como impostura y como imposición.

Hoy finjo ser un noble y armado caballero
y pienso, en mil combates, darle lustre a mi acero,
y así, lleno de gloria, rendíroslo después;

o me imagino a ratos un domador de fieras
que aristocratizase sus rituales maneras
para caer de hinojos a vuestros nobles pies.

(Vc, 144.)

Versos estrictamente para *álbum de señorita* que hoy sólo cabrían en la mirada *kitsch* o *camp,* pero reveladores de que la inautenticidad era funcional y que *no debía engañar a nadie* este manierismo del yo,

y menos a los críticos que han podido revisar y analizar no sólo *lo obvio,* sino el dinamismo (y el reverso) de lo obvio en el conjunto de la obra. Porque obvio es que ya al iniciar su trayectoria, entre *Arenga lírica al Emperador de Alemania* y *Las voces de colores,* el yo reconoce su insuficiencia y la necesidad de trascender sobre todo el propio yo: «yo quisiera ser otro, porque tengo la fiebre / terrible del más allá» *(Vc,* 168). Más allá, más lejos de lo lejos: términos claves, aunque de diferente implicación, en la poesía de Hidalgo y Vallejo. El querer ser otro —Rimbaud no quería ser otro: era otro— es, como lenguaje, un querer decir. Querer ser/querer decir: pero ni era ni decía. Querer ser otro: lo que quiere decir el yo, sólo que quiere decirlo precisamente con lo que le falta, con lo que quiere ser. Este querer ser otro —no yo, sino yomismo— desencadenará una búsqueda de aquello capaz de relacionarlo con la otredad, con su propia otredad. Se inventará así el mito del yo, estado de mediación entre el personaje y la persona, entre lo que está afuera (yomismo) estando adentro (yo), entre el más allá y el más acá del yo mismo. La primera persona parece dispuesta ya a descubrir y asumir la segunda persona. Luego se repetirá el crecimiento con la *experiencia de la tercera persona* y con la *experiencia de la persona plural.* El yo no es el yo: cada parte es una totalidad mayor que el yo mismo.



OCTAVIO ARMAND

40-40 Hampton Street,
Elmhurst, N. Y. 11373,
ESTADOS UNIDOS.

TRES BALADAS HUNGARAS Y SUS VINCULOS CON EL ROMANCERO HISPANICO

Al dar a conocer estas tres baladas, hermoso y sugerente anticipo de una comparación detenida de las baladas húngaras con el Romancero hispánico, mis amigos Judith Büki y Raúl Barrientos me han honrado de modo singular al pedirme que escriba algunas palabras preliminares.

El pueblo magiar, tanto en la misma Hungría como en las zonas lingüísticas de Transilvania, Moldavia y Bucovina, posee una riquísima y antiquísima poesía narrativa que invita a la comparación con el Romancero pan-hispánico —igualmente rica y de gran abolengo—. Hasta hace poco, el estudio detenido de aquella tradición lejana, exótica y lingüísticamente inaccesible quedaba prácticamente fuera del alcance de los estudiosos de la balada en el occidente de Europa. Hace algo más de una década, vino a remediar esta situación la publicación de dos obras fundamentales y excelentes, de orientación muy distinta cada una: Lajos Vargyas, *Researches into the Medieval History of Folk Ballad* (Budapest, 1967), y Ninon A. M. Leader, *Hungarian Classical Ballads and their Folklore* (Cambridge, Inglaterra, 1967). Incorporaron estos libros sendos estudios comparativos —muy fructíferos e incitantes, por cierto— de la balada húngara con la *chanson populaire* francesa y con las baladas tradicionales anglo-escocesas, respectivamente. Hasta ahora, sin embargo, no se ha hecho ningún intento de comparación sistemática entre la balada húngara y su contraparte hispana.

En el año 1976 se publicó en Budapest la monumental obra de Lajos Vargyas, *A Magyar Népballada és Európa* (La balada popular húngara y Europa), en dos tomos de un total de 1.092 páginas. Incluye la masiva obra de Vargyas, amén de un estudio detenido y amplísimo aparato crítico, una nutrida antología de textos baládicos. Trabajando directamente con los textos húngaros reunidos por Vargyas, Büki y Barrientos han realizado sus hermosas versiones españolas.

Entre los muchos paralelismos con la tradición hispánica, han escogido los tres textos que aquí se publican, como especialmente inte-

resantes y representativos. Estas tres correspondencias con la tradición hispánica, al parecer tan claras e indiscutibles, resultan, sin embargo, bastante complejas y altamente instructivas en lo que se refiere al carácter de la literatura tradicional. La *Muchacha soldado*, congénere de la famosa *Doncella guerrera*, de distribución pan-hispánica, se relaciona indudablemente de un modo genético con su contraparte hispana. Los dos poemas han de tener su origen en una misma narración pan-europea, aunque el estudio detenido de su origen y de su misteriosa vida y milagros está aún por hacer. En el caso de *Dos flores de capilla*, sin embargo, estamos ante una situación distinta. El acuerdo notable con el *Conde Niño* o *El amor más poderoso que la muerte* ha de ser, con toda probabilidad, casual. Aquí las dos tradiciones comparten de un modo coincidente los difundidísimos motivos folklóricos de los amantes perseguidos y de las «plantas simpáticas» que brotan de las tumbas y se enlazan. En el tercer caso, *La tórtola*, preciosa hermana del romance *Fontefrida*, estamos otra vez ante una relación genética en el último término, pero esta vez el nexo ha de buscarse, no por la vía tradicional, como en el caso de la *Muchacha soldado*, sino en una fuente literaria escrita y de vasta difusión europea. *La tórtola* y *Fontefrida* comparten un famoso motivo de los bestiarios medievales: el de la fiel tortolita viuda.

En cápsula, estos tres espléndidos textos, fiel y hermosamente traducidos de una lengua y una tradición hasta ahora inaccesibles para nosotros, ilustran estupendamente la gran complejidad de toda literatura tradicional. Nos previenen contra toda solución fácil, unívoca o de conjunto y nos ilustran con elocuencia el principio de que cada balada, como cada palabra, tiene su «etimología» especial y su historia muy particular.

SAMUEL G. ARMISTEAD

Department of Romance Languages
University of Pennsylvania
521 Williams Hall CU
Philadelphia 19104. ESTADOS UNIDOS

MUCHACHA SOLDADO (1)

El viejo Dancia está lamentándose:
¡Dios mío, Dios mío, entre mis nueve hijas,
Entre mis nueve hijas, ningún hijo tengo!
Dios mío, Dios mío, ¿quién me librará,
Quién me librará de la milicia?

Su hija más pequeña, por la puerta lo está escuchando:
Padre mío, padre mío,
A la manera de los caballeros cortemos mi pelo;
Y a la manera de esos húsares cortemos mi manto.

Y se montó ya en un gris corcel,
Cuando alcanzó la orilla del Danubio
Ya se iba, ya se va (2) a la milicia.

Dios mío, Dios mío, ¿ése quién será?
¿Será una dama o un caballero?
Quizás por su porte, como que fuera caballero,
Y por su persona, como que fuera una dama.

Arreglémosle aquí unos finos rocaderos,
Unos finos rocaderos, unas escopetas finas.
Porque si es caballero, tomará una escopeta,
Pero si es una dama, tomará un rocadero.

Ni miró los rocaderos, y tomó una escopeta,
Allí tampoco supieron si es dama o caballero (3).
Arreglémosle las gavillas finas,
En gavillas finas, finos romeros.

---

(1) Anotada en Pusztina, Moldavia, en 1951. Véase L. Vargyas: *A Magyar Népballada és Európa (La balada popular húngarra y Europa)*, Budapest, 1976, II, p. 533. Se conocen tres versiones de la misma región. A pesar de su tardía anotación, la balada ya fue conocida durante el siglo XVI: una transcripción de «belle histoire», titulada *El rey Béla y la hija de Bankó* se encuentra en el códice Farkas Széll de 1570. El autor de la transcripción cuenta que la tradujo del croata, nota que es una primera referencia a la versión eslava del Sur. Sin embargo, «Bankó» es un antiguo nombre húngaro (véase L. Vargyas, *op. cit.*, p. 543).

Para versiones de *La doncella guerrera,* contraparte hispánica de la *Muchacha soldado,* véanse J. M. de Cossío y T. Maza Solano: *Romancero popular de la Montaña,* dos tomos (Santander, 1933-34), núms. 64-66; R. Menéndez Pidal: *Flor nueva de romances viejos* (Buenos Aires, Austral, 1962), pp. 181-184.

Sobre la tradición pan-europea de *La doncella guerrera,* véase S. G. Armistead y J. H. Silverman: *Romances judeo-españoles de Tánger* (Madrid, 1977), núm. 62.

(2) El tiempo verbal, «el is elindula» (forma arcaica), expresa tanto presente como pasado, tiene la idea de continuidad, que nosotros, por razones fónicas y rítmicas, hemos traducido: «Ya se iba, ya se va.»

(3) El orden original es inverso: «Caballero o dama». Sólo mantenemos ese orden en el verso 31.

Porque si es caballero, escogerá de arriba,
Pero si es una dama, escogerá de abajo.
Ni miró para abajo, cogió de arriba,
Allí tampoco supieron si es dama o caballero.

Arreglémosle aquí unas cuadras refinadas,
En las cuadras refinadas, baños calientes,
Porque sabremos allí si es caballero o dama.
Criados míos, criados míos, cuando me quite,

Cuando me quite las botas de tacones polacos
Entonces gritad: monta, señor, monta,
Monta, señor, monta; el emperador Francisco José (4)
Quema tu país, saquea a tu gente (5).
Allí tampoco supieron si es dama o caballero.

Dios mío, Dios mío, hace nueve años,
Hace nueve años y tres días enteros
Comemos, bebemos juntos, nos sentamos a la misma mesa
Y no llegamos a saber si es dama o caballero.

Yo soy, yo soy la hija del viejo Danci (6),
La hija del viejo Danci, su más pequeña hija,
Entre sus nueve hijas, no tuvo ningún hijo
Quien lo librara del cautiverio de la milicia.

DOS FLORES DE CAPILLA (7)

Madre mía, madre mía, querida madre,
Querida madre, señora Gyulai,
Me casaré con Kata Kádár,
La bella hija de nuestro siervo.

---

(4) Francisco José (1830-1916), emperador de Austria y rey de Hungría. Según N. Leader, la mención del emperador Francisco José es obviamente un añadido moderno, ya que la balada fue conocida durante el siglo XVI (N. A. M. Leader: *Hungarian Classical Ballads and their Folklore*, Cambridge, Inglaterra, 1967, p. 344).

(5) La versión original usa la forma plural «saquean».

(6) Dice «Danci» en vez de «Dancia». Según Vargyas, ese nombre puede ser una variación del nombre húngaro «Dancs», que está documentado desde 1478 (véase L. Vargyas,, *op. cit.* p. 544).

(7) También se conoce con el título de «Kata Kádár». Nuestra traducción sigue la anotación de Udvarhelyszék, 1895 (Vargyas, *op. cit.*, p. 111). Consta también una refundición del siglo XVI: *El rey Telamon*, Kolozsvár, 1578. La primera anotación moderna es de 1861. Se conocen 29 versiones. Para la contraparte hispánica, *El Conde Niño*, véanse Cossío y Maza Solano: *op. cit.*, pp. 117-118, y S. G. Armistead y J. H. Silverman: *The Judeo-Spanish Ballad Chopbooks of Y. A. Yoná*, Berkeley-Los Angeles, 1971, núm. 12. Sobre el motivo de las flores que salen de las tumbas, véanse S. G. Armistead y J. H. Silverman: *op. cit.*, pp. 161-163, número 9.

No lo permito, Márton Gyula,
Mi hijo querido,
¡Te casarás con bella hija
De señores!
¡Yo no quiero bella hija
De señores,
Yo sólo quiero a Kata Kádár,
La bella hija de nuestro siervo!
Pues puedes irte, mi querido hijo,
Márton Gyula.
¡De ti reniego, no eres mi hijo,
Ni ahora ni nunca!
¡Mi criado, mi criado, mi criado preferido,
Mi coche adelante tira, estos caballos embrida!
Engancharon los caballos, echáronse en camino.
Kata Kádár, le dio un pañuelo (8):
Si su color púrpura se pone,
Es que mi vida entonces cambia (9).
Márton Gyula camina por valles y por montes
Hasta que ve un día el pañuelo mudado.
Mi criado, mi criado, mi criado preferido:
¡De nuestro Dios es el suelo, y el caballo de los perros,
Volvamos, porque el pañuelo ya púrpura se me ha puesto,
A Kata Kádár también la vida se le acabó!
En los confines del pueblo estaría el porquero:
Oyeme tú, buen pastor, ¿qué novedades me tienes?
Nosotros buenas tenemos, pero para ti hay malas,
Porque ya a Kata Kádár se le terminó la vida.
Allí tu madre querida a ella la hizo llevar,
En un lago sin fondo la mandó arrojar.
¡Muéstrame, buen pastor, dónde queda ese lago!
¡Mi oro es todo tuyo, mi carroza, mi caballo!
A las orillas del lago ya ellos se van:
Alma mía, Kata Kádár, di una palabra, ¿estás tú acá?
Kata Kádár desde el fondo del lago le respondió.
Hacia ella Márton Gyula en seguida se lanzó.
Buceadores manda su querida madre,
Muerto lo recogieron, abrazado.

(8) Según la tradición húngara, cuando los novios se comprometen, el muchacho le da un anillo a la novia, y ella, en cambio, le entrega un pañuelo.

(9) La anotación que seguimos dice: «Entonces que sepas que mi vida también cambia.»

A uno lo enterraron delante del altar,
Al otro lo enterraron detrás del altar (10).
De los dos crecieron dos flores de capilla,
Por encima del altar se enlazaron,
La madre fue allá, y hasta la cortó.
La flor de capilla así le habló:
¡Maldita seas, maldita seas (11),
Mi madre querida, señora Gyulai!
¡En esa mi vida has sido malvada,
Ahora también me has vuelto a matar!

LA TORTOLA QUE PERDIO A SU COMPAÑERO (12)

Con negra pena la tórtola apenada
Por su perdido compañero (13) arrullaba (14).
Ella voló a la verde selva
Pero no posó en verde rama,
Sino que vuela a rama seca;

---

(10) No se menciona cuál de los amantes fue enterrado delante y cuál detrás del altar. Traducimos sin distinción genérica «a uno» y «al otro» referidos a «los amantes»; en húngaro, en este caso, no hay distinción.

(11) En otras versiones, la maldición es más larga y detallada. Una de ellas consta de 18 versos, que expresan la creencia popular en el poder mágico de la palabra. Leader reconoce semejanzas con la maldición que se encuentra en la *Kalevala,* XXXIII, 117, trad. J. M. Crawford, New York, 1889 (véase Leader, *op. cit.,* p. 137).

(12) Anotado en Kolozsvár, 1872 *(Colección de poesía popular húngara,* I, 179). Este motivo es tratado en *Aureum Rosarium,* del año 1504, que es una colección de «Exempla», escritos en latín por el predicador Pelbárt Temesvári, y sin duda inspirados por el *Fisiólogo:* «cum fuerit viudata de cetero non copulatur, siccis ramis arborum insidet semper tristis sicut et palumba» (véase Vargyas, *op. cit.,* II, p. 388). Desde la Edad Media, el motivo de la tórtola, con su simbolismo moral, debía ser muy conocido también por los poetas populares, especialmente por la influencia de los «exempla» de los predicadores. El motivo aparece en las canciones populares desde mediados del XVI. La primera anotación de la balada es de 1841-42, hecha por Ince Petrás. Se conocen 12 versiones, todas de la región de Transilvania y de Moldavia. Sobre la penetración del motivo de la *tortolica* en las literaturas hispánicas e iberoamericanas, véase Demetriu Gazdaru, «Vestigios de los Bestiarios medievales en las literaturas hispánicas e iberoamericanas», *Romanistisches Jahrbuch,* 22 (Berlín-New York, 1971), pp. 259-274.

Para versiones del romance de *Fontefrida,* véanse E. Asencio: *Poética y realidad en el canc'onero peninsular de la Edad Media* (Madrid, 1970), pp. 234-235, 259-260; R. Menéndez Pidal: *Flor nueva,* pp. 59-60.

(13) Literalmente, estos dos versos iniciales dicen: «La tristemente arrulladora triste tórtola / A su querido compañero ha perdido.» El primer verso se reitera dos veces más en el poema.

(14) En algunas versiones también aparece un «ave grande» tratando de engañar (tentar) a la tórtola. Esa «ave grande» en tres versiones hasta espanta al «compañero» de la tórtola. En otros textos el ave es llamada «ruiseñor», igual que en *Fontefrida.*

La rama seca está golpeando,
A su querido compañero está llorando:
¡Compañero mío, compañero mío, mi dulce compañero,
Nunca voy a tener un compañero
Como tú, ay (15), mi dulce compañero!
Con negra pena la tórtola apenada
Ya voló, ya vuela (16) a tierras lejanas,
A tierras lejanas, al trigal verde.
Pero no se posó en el trigal verde,
Sino se posa en la cizaña;
La rama de cizaña está golpeando,
A su querido compañero está llorando:
¡Compañero mío, compañero mío, mi dulce compañero,
Nunca voy a tener un compañero
Como tú, ay, mi dulce compañero!
Con negra pena la tórtola apenada
Ya voló, ya vuela a tierras lejanas,
A tierras lejanas, a aguas de río,
Pero no bebe el agua clara,
O si la bebe, la enturbiara,
Y a su querido compañero está llorando:
¡Compañero mío, compañero mío, mi dulce compañero!
¡Nunca voy a tener un compañero
Como tú, ay, mi dulce compañero!

Traducciones de JUDITH BUKI y RAUL BARRIENTOS

(15) En la versión original no existe la exclamación «ay»; en español la incorporamos por necesidad de juego endecasilábico.

(16) El tiempo verbal «elrepüle» (forma arcaica) expresa tanto presente como pasado y tiene la idea de continuidad, que nosotros hemos traducido: «ya voló, ya vuela».

CARACTERIZACION DEL PERSONAJE EN LA NOVELA POLICIACA

1. INTRODUCCION

La categoría del personaje es una de las más oscuras de la ciencia literaria. Una de las razones de esta confusa delimitación es el escaso interés que escritores y críticos han concedido hasta hoy a esta categoría, como reacción, quizá, contra la sumisión total al «personaje» que fue regla a fines del siglo XIX. Otra razón sería la presencia, en la noción de personaje, de varias categorías diferentes. El personaje no se reduce a ninguna de ellas, y participa de todas. Enumeraré algunas de las más importantes:

1.1 *Personaje y persona*

Una lectura ingenua de las obras de ficción, como dice Todorov (1), confunde personajes y personas vivientes. Inclusive se han escrito «biografías» que exploran hasta las partes de las vidas de los personajes que aparecen en los libros («¿Qué hacía Hamlet durante sus años de estudio?»). Se olvida, en tales casos, que el problema del personaje es, ante todo, lingüístico, que no existe fuera de las palabras. Sin embargo, negar toda relación entre personaje y persona sería absurdo: los personajes representan a personas, según modalidades propias de la ficción. Vázquez Montalbán, hablando concretamente de la novela policíaca, dice que todos los personajes son siempre el autor. Cuando Flaubert contesta aquello de que «Madame Bovary soy yo», está diciendo una verdad como un templo.

1.2 *Personaje y punto de vista*

La crítica del siglo XX ha querido reducir el problema del personaje al de la visión o punto de vista. En este caso, la confusión es más explicable, ya que a partir de Dostoievski y Henry James aparecen con más fuerza las conciencias de las «subjetividades» que

los *propios seres objetivos.* Se perdió el universo estable de la visión clásica, y ahora nos encontramos con una serie de visiones, todas ellas igualmente inciertas, que nos informan mucho más sobre la facultad de percibir y comprender que sobre una *presunta realidad.* Habrá ocasión de demostrar, a lo largo de este artículo, las diversas visiones del personaje de la novela policíaca o policial, y en qué medida todos responden a ciertos cánones, que podrían enlazar directamente con los cánones clásicos. Es innegable, por otra parte, que el personaje no puede reducirse a la visión que él mismo tiene de su entorno: inclusive en las novelas modernas existen muchos otros procedimientos relacionados con el personaje. Y en el caso de algunas novelas policíacas comprobaremos qué escurridiza resulta la visión de algunos personajes, por ejemplo, en las novelas de Dashiell Hammett.

1.3 *El hombre y sus atributos*

En una perspectiva estructural se tiende a identificar el personaje con los atributos. La relación entre el personaje y su atributo como *detective* es fácilmente detectable. Interesa también estudiar en este punto el parentesco que unos personajes mantienen con otros, y, en nuestro caso —el de la novela policíaca—, ver las relaciones que mantienen entre ellos; en otras palabras, cómo se desarrolla su comportamiento a lo largo de la *intriga.*

1.4 *Personaje y psicología*

La crítica formalista piensa que la reducción del personaje a la «simple» psicología no está justificada de ningún lado que se mire. Es indudable que esta reducción, practicada a veces en exceso, ha provocado el «rechazo» del personaje por parte de los escritores del siglo XX. Sin embargo, en la novela policíaca no podemos dejar de tratar los aspectos psicológicos. El ejemplo de Ross MacDonald es suficientemente significativo. MacDonald incorporará a la reflexión de las condiciones sociales, de las determinaciones ambientales que enmarcan su narración, la investigación de las *condiciones psicológicas.* Su personaje Archer describe la sociedad deshumanizada donde vive a partir de su escepticismo triste y cansado. El intuye, como dice Víctor Claudín, que las circunstancias de la historia individual actúan sobre el presente social. Su preocupación central es la de comprobar que el hombre continúa destruyendo el mundo y destruyéndose a sí mismo. Y hasta la violencia más radical puede explicarse

psicológicamente. Y Chandler y Hammett, antes que MacDonald, tampoco habían sido ajenos al tratamiento psicológico de sus personajes, y si saben retratar a la perfección la desolación que sufren sus personajes, la miseria que padecen y la violencia a que son sometidos, es sencillamente porque estas condiciones las vivieron como detectives que fueron el propio Hammett y el propio Chandler, y lo que hacen, en definitiva, es proyectar literariamente sus propias experiencias. Chandler no consideraba la realidad exterior como una buena amiga y se recluye en su interior. Se las arregla mal con el mundo circundante, y quizá por eso nos lega en sus libros la realidad de un mundo determinado (Los Angeles) y la realidad emocional de sus personajes. Y el hecho de que «se llevase fatal con el exterior» no es óbice para captar magistralmente la realidad, aunque en su vida real estuviese en conflicto con ella. Y en Londres, en años en que muchos toman características de auténtico delirio, asume rasgos propios de los personajes de sus libros y actúa como defensor de mujeres desvalidas.

Es particularmente interesante, en el caso de Hammett, estudiar las manifestaciones de humor del personaje a lo largo de la narración.

1.5 *El personaje y el motivo*

Se considera aquí el *motivo,* según dice Juan Villegas (2), «una situación típica que se repite». Quedan, por tanto, alejadas las posibles connotaciones o relaciones con los «porqués». Es decir, se trata de una situación reiterada que encontramos en muchas obras y que se repite dentro de cada obra concreta, alcanzando incluso un nivel de *leitmotiv.* Esto no significa reducir todas las narraciones policíacas a una sola novela, ni siquiera pensar que Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Ross MacDonald, etc., escriban siempre la misma novela. Ahí reside precisamente la grandeza de la novela policíaca, y, precisamente por no entender esto, se la ha menospreciado, relegándola a un género secundario.

Cuando se expliquen con precisión las claves de la novela policíaca —yo me limitaré a exponer solamente algunas de las características del personaje—, se entenderá que es un hecho cultural de evidente importancia. Y no es que la moda, o la difusión que han conseguido recientemente en nuestro país muchos autores extranjeros, hasta ahora desconocidos (hasta el mismísimo Manuel Vázquez Montalbán nos dice que en 1974, cuando escribió *Tatuaje,* no había leído prácticamente nada de novela americana, y que Chandler era

para él casi un desconocido), autorice a pensar esto. Es, sencillamente, que la calidad literaria de muchos autores de novela policíaca está a la altura de los mejores narradores.

En la novela policíaca hay un *motivo básico* y *motivos secundarios.* Simplificando, se podría afirmar que una novela policíaca significa siempre la resolución de un problema, casi de un crucigrama. Obedece a uno de los pocos prejuicios que son aceptados universalmente: el malhechor es antisocial; debe ser hallado y castigado.

En ocasiones, la novela se nos narra no desde la perspectiva del detective, como en el caso de los autores apuntados anteriormente; sirva como ejemplo la maravillosa novela de James M. Cain *El cartero siempre llama dos veces* (3), donde adquieren categoría de personajes principales los *seres antisociales y malhechores,* que en la búsqueda del crimen perfecto, de acuerdo con los cánones tradicionales del género, se convierten, por la intervención del azar, en desencadenantes de una trágica e incontrolable cadena de acontecimientos, en la que la violencia, íntimamente ligada al sexo, asume la función del destino, transformando en víctima a su desarraigado antihéroe, movido por ciegas e irresistibles pasiones. Pero ¡qué poéticamente se nos cuenta y con qué escasez de medios se nos expresa! ¡Qué selección tan cabalmente llevada a cabo de recursos estéticos!

1.6 *El personaje y sus tipos*

Se ha intentado constituir tipologías de personajes. Entre estos intentos pueden distinguirse los que se basan en relaciones puramente formales y los que postulan la existencia de personajes ejemplares que se encuentran a todo lo largo de la historia literaria (4). Atendiendo a ambos rasgos, se han opuesto personajes que permanecen inmutables a lo largo de un relato *(estáticos),* a los que cambian *(dinámicos).* Creo haber dicho anteriormente, o apuntado al menos, que, según la importancia del papel que asuman en el relato, los personajes pueden ser *principales* o *secundarios.* Estos son dos casos extremos; desde luego que hay muchos casos intermedios.

Según su grado de complejidad, se oponen los personajes *chatos* a los personajes *densos.* E. M. Forster, que insistió sobre esta oposición, los define así: «El criterio para juzgar si un personaje es "denso" reside en su actitud para sorprendernos de manera convincente. Si nunca nos sorprende, es "chato"» (5).

Según las relaciones que mantienen los personajes dentro del entramado de la *intriga,* se pueden distinguir los personajes someti-

dos a la intriga, de los que, por el contrario, son sometidos por ella. H. James llama *ficelle* a los del primer tipo: son los que aparecen *moviendo los hilos, usando la pistola, bailando en la cuerda.* Son propiamente los personajes de la novela policíaca. Los segundos son propios del relato *psicológico:* en Chèjov se encuentran ejemplares bastante puros de este tipo de personajes.

Wolfgang Kayser (6) no duda en dividir la *novela,* atendiendo a tres elementos creadores del mundo y que presentan por ello los elementos estructurales de las formas épicas: *personaje, espacio* y *acontecimiento.* Y entre las *novelas de personajes* encuentra como paradigma la novela policíaca. Aunque menosprecia el género policíaco, Kayser dice que se ve obligado a tratarlo de pasada. Afirma que ya E. A. Poe había introducido al detective como medio técnico para la solución del enigma. Estas consideraciones nos llevan, sin más dilación, al estudio concreto del personaje a lo largo de la historia de la novela policíaca.

2. EVOLUCION DEL PERSONAJE EN LA NOVELA POLICIACA

2.1 *Los iniciadores del género*

Para muchos críticos —señalaré el caso de Kayser, que en su voluminosa obra dedica cuatro líneas a la novela policíaca, y algunos críticos literarios ni siquiera la mencionan—, la novela policíaca no pasa de ser un género subliterario que a duras penas se le permite formar parte del universo literario.

Pero los estudiosos —muy recientemente, también ya en nuestro país— sitúan en los orgíenes del género policíaco las *novelas negras* del siglo XVII, los *gothics stories,* los folletines del siglo XIX. Algunos críticos, como Miguel Vidal Santos, piensan que es preciso ir más lejos y situar la novela policíaca en el contexto de la literatura popular.

En el siglo XVIII, Walpole, Radcliffe, Mary Shelley, Lewis, fueron los creadores de las novelas negras, de terror o góticas. En el siglo XIX, los folletines, las novelas por entregas (Sue, Terrail, Reynolds), los relatos de aventuras, la literatura fantástica y de terror. En la primera mitad del siglo XX, y situando como punto de partida a Poe, la forma de literatura «menor» que más se adapta al momento histórico es la novela policíaca.

¿Cómo es el personaje en Poe? La intriga creada por E. A. Poe en algunos relatos, que no dudamos en llamar policíacos, no es otra

que proporcionar al personaje —y, por ende, al lector— la fruición de desvelar el misterio y producir un placer intelectual, que se obtiene del impacto emocional que causa la historia narrada. Las pesquisas de Dupin llegan a ser un puro juego de ingenio, un mecanismo intelectual, que produce un placer abstracto. Al *detective* de Poe le interesa la pura dialéctica del razonamiento. Casi podríamos aplicarlo lo que decía el filósofo y humanista español Luis Vives (7) durante su semiexilio en Oxford: «No nos interesa saber *qué* es el alma, sino más bien *cómo* es y cuáles son sus operaciones.» Y Poe nos dice en *Manuscrito hallado en una botella:* «Un sentimiento para el cual no encuentro nombre se ha posesionado de mi alma; es una sensación que no admite análisis, frente a la cual las lecciones de tiempos pasados no me sirven y cuya clave me temo que no me será dada por el futuro. Para una mente constituida como la mía, esta última consideración es un tormento. Nunca, sé que nunca llegaré a conocer la naturaleza de mis concepciones» (8).

En síntesis, como dice Julio Cortázar en el prólogo a su magnífica traducción al castellano de los cuentos de Poe, el personaje Dupin es el «*alter ego* de Poe, expresión de su egotismo, cada día más intenso; de su sed de infalibilidad y superioridad, que tantas simpatías le enajenaban entre los mediocres». El propio Cortázar, hablando de *El misterio de Marie Rogêt,* reconoce que en Poe el lado macabro y mórbido corría paralelo al frío análisis.

2.2 *Los seguidores de Poe*

Según Narcejac —uno de los críticos más prestigiosos de la novela policíaca—, la trayectoria de este género está jalonada por Poe como precursor; Conan Doyle, que consolidará y comercializará el género; Chesterton y Agatha Christie. Se refiere Narcejac, como es obvio deducir, a la escuela anglosajona, dentro de la novela policíaca. En esta escuela hay que añadir nombres como los de Margery Allingham, Ellery Queen, Dorothy Sayers, J. Dickinson Carr, Stanley Gardner, Anthony Berkeley-Francis Iles y S. S. van Dine, a pesar de que no todos sean originarios de Gran Bretaña, como dice Vidal Santos (9). En la escuela francesa sitúa Vidal Santos a Gaboriau, Maurice Leblanc y Simenon, considerando a Balzac como antecedente más o menos remoto.

Las diferencias entre la escuela anglosajona y francesa son bastante conocidas. Los autores ingleses presentan unos personajes cerebrales, maestros de la deducción, grandes teóricos. En muchas

ocasiones son *detectives* casi aristocráticos, que en el fondo están velando por unos valores de clase rígidamente establecidos. Se preocupan fundamentalmente por todo el proceso que conduce al esclarecimiento del crimen (recogida de pruebas, análisis de los indicios, estudio de los sospechosos), y sus obras acabarán cayendo en una situación irreal, en un crucigrama, en un juego intelectual, que tiene como único objetivo desafiar la inteligencia del lector. Habrá ocasión de comprobar que esta caracterización del detective cambia sustancialmente en los grandes autores norteamericanos de la novela negra. Y justamente con esta vertiente apuntada hay que relacionar a los autores franceses mucho más que los anglosajones señalados anteriormente. Así, los detectives de la novela francesa son hombres de acción fundamentalmente, y no solamente utilizan la inteligencia, sino la intuición. Pero esto sucede también, a veces, con detectives de Chandler o Hammett.

Después de Dupin, hábil deductor y fríamente cerebral, creado por Poe, Conan Doyle (1887) nos presentará no a un «caballero», sino a un «cerebro». El personaje se deshumaniza. «Lo único humano de Sherlock Holmes, personaje creado por Conan Doyle, son sus manías; el resto es fría inteligencia sobrehumana. Cualquier deducción de Holmes da en la diana, porque así lo quieren la casualidad, las coincidencias y el propio Conan Doyle. Aparentemente, su lógica es sólida, pero en el fondo, como dice Vidal Santos, es una lógica de salón, divertimento, prestidigitación más que inteligencia, ilusionismo puro. El doctor Watson recibe de Holmes todas las instrucciones precisas para descubrir el enigma, pero nunca acierta.» De alguna manera podríamos comparar al doctor Watson con el «gracioso» de nuestra comedia del siglo XVII. Sus desaciertos realzan la figura del protagonista.

2.3 *Estudio de algunos personajes paradigmáticos de la novela policíaca del siglo XX*

Con Poirot y con Miss Marple, de Agatha Christie, entramos en un mundo donde los personajes devienen «estáticos», a fuer de su automatismo, y «chatos», gracias a sus actitudes tan poco convincentes para sorprendernos. En Poirot no faltan, sin embargo, la «sagacidad mental» y la «inteligencia superior», que eran atributos de los personajes que encontramos en los creadores del género. La nota psicológica se acentúa, sobre todo, en Miss Marple, que asume los caracteres de una mayor humanidad en la tipología de Agatha Christie. La autora no escapa, no obstante, a un proceso de caracteriza-

ción tópica y reduccionista. No es raro encontrar en la *psicología diferencial* de Agatha Christie expresiones como las siguientes: «Se encaminó con el corazón palpitante (...). Todo su cuerpo tembló convulsivamente.» En una ocasión dirá Miss Marple: «Es cierto que he llevado lo que se llama una vida tranquila, pero he tenido muchas experiencias resolviendo pequeños problemas que fueron surgiendo a mi alrededor. Algunos verdaderamente ingeniosos, pero de nada serviría contároslos, ya que son cosas de tan poca importancia que no les interesarían...» (10). Y la misma Agatha Christie nos dice en el prefacio de su *Miss Marple y 13 problemas:* «La señorita Marple tiene una ligera semejanza con mi propia abuelita; es también una anciana blanca y sonrosada, quien, a pesar de haber llevado una vida muy retirada, siempre ha demostrado tener gran conocimiento de la depravación humana.» Uno se sentía terriblemente ingenuo y crédulo ante sus observaciones: «Pero ¿tú crees lo que te dicen? No debieras hacerlo. Yo nunca creo nada.» Por si no quedara clara la proyección de la autora en Miss Marple, nos confesará: «Yo disfruto escribiendo las historias de la señorita Marple; siento un profundo afecto por mi dulce anciana.» «Mi dulce anciana»: ¡qué lejos estamos de los personajes duros de Hammett y de Chandler! Y, por otra parte, Simenon sabrá presentarnos a su personaje Maigret con una psicología más verosímil y profunda. En cuanto a las relaciones entre Simenon y su personaje, ha corrido abundante tinta, a veces por el mismo Simenon.

Recientemente ha aparecido en *Le Nouvel Ilustré,* un semanario de Lausanne (Suiza), donde reside Simenon, una carta peculiar dirigida a su personaje Maigret: «Seguramente se sorprenderá de recibir mi carta —le dice Simenon a su personaje—, si se tiene en cuenta que nos separamos hace casi siete años. En este año se cumple el cincuenta aniversario del día en que nos conocimos. Usted tenía alrededor de cuarenta y cinco años. Yo tenía veinticinco. Pero usted tuvo la suerte de vivir después un cierto número de años sin envejecer. Fue sólo al término de nuestras aventuras y de nuestros encuentros cuando usted llegó a la edad de cincuenta y tres años. El límite de edad en aquella época era, para los comisarios como usted, el de cincuenta y cinco años. ¿Qué edad tiene usted en la actualidad? Yo he envejecido mucho más rápidamente que usted, como ocurre con todos los mortales, y he sobrepasado ampliamente los setenta y seis años. Tampoco sé si usted habita todavía en la pequeña casa de campo de Meng-sur-Loire y si se dedica todavía a la pesca en solitario; si sigue usando su gran sombrero de paja; si la señora Maigret juega aún con usted a las cartas en el café de la ciu-

dad, como yo mismo hacía (...). Ahora estamos los dos jubilados. Le deseo que saboree, lo mismo que yo, las pequeñas alegrías de la vida, disfrutando del aire desde el comienzo del día.» Y entre esas pequeñas alegrías de la vida, menciona Simenon el placer gastronómico (al igual que en los personajes de Vázquez Montalbán; la bebida será referencia obligada hablando de Chandler y de Hammett). Simenon continúa: «Dígale a la señora Maigret que, gracias a un cierto señor Courtine, que bien podría merecer el título de rey de los gastrónomos, sus recetas de cocina han dado la vuelta al mundo, y que, por ejemplo, los *gourmets* de Japón o de América del Sur suelen rociar su *coq au vin* con unas gotitas de alcohol de ciruelas de Alsacia.» Y, como en el *Quijote*, se le ofrece al personaje alguna de las versiones que de sus historias circulan.

Este punto de vista, en el que no hay distancia alguna entre narrador y el personaje, es la perspectiva asumida —parcialmente, en Agatha Christie; más total, en Simenon— merced a la cual el autor nos hace partícipes de una especial confidencia.

2.4 *Los personajes «duros» de la novela negra*

El año 1929 inaugura uno de los mayores colapsos que registra la historia económica del siglo XX. Es el año de la quiebra de la Bolsa de Nueva York y también el año en el que Dashiell Hammett publica su primera novela de resonancia: *Cosecha roja*. El psicologismo de los autores señalados anteriormente, y también la concepción de la novela como «juego de ingenio», van a ser sustituidos por un tipo de novela en la que el relato detectivesco es sometido a un tratamiento predominantemente realista y verosímil. Un nuevo tipo de personajes dinámicos aparecen respondiendo dialécticamente a una realidad dura y cargada de violencia.

El 12 de junio de 1942 escribe André Gide en su diario: «He podido leer..., con asombro considerable bien cercano a la admiración, *Cosecha roja*, de Dashiell Hammett (a falta de *La llave de cristal*, libro tan recomendado por Malraux, pero que no puedo encontrar por ningún lado).» Para Gide, los diálogos de *Cosecha roja* están construidos con mano maestra, llegando a afirmar: «Son cosa para enfrentarla con Hemingway y hasta con Faulkner; todo el relato mismo de una habilidad y cinismo implacables...» Y es que también podría decirse de las novelas de Hammett que sus historias no están narradas, sino entretejidas entre las mallas del diálogo. Y, dentro de un mundo sórdido y terrible, el detective aparece sin atributos románticos, aunque impregnado de una tremenda dimensión poética.

El detective, como dice Cernuda, «carece del halo con que ya Poe provee a su Auguste Dupin y Conan Doyle subraya y teatraliza aún más en su Sherlock Holmes» (11). En *Cosecha roja,* las mallas del diálogo y la habilidad del detective logran romper primero y exterminar después, gracias al procedimiento de enfrentar a unos *gangsters* con otros, la red con que aquéllos estrangulaban a Personville, donde el detective es llamado para un asunto de su profesión y donde, como dice Cernuda, «su olfato natural e incentivo profesional le obstinan en la tarea».

En *La llave de cristal* (1931), el «personaje principal», Ned Beaumont, no es un detective, sino guardaespaldas y *factotum* del *ganster* Paul Madwig. La acción es tan viva como en la novela anterior. Con crudeza y con sarcasmo, Ned lleva a cabo una tarea semejante a la del detective en *Cosecha roja.* Pero en el mundo de la crueldad, de la fuerza bruta, del instinto criminal, Ned Beaumont transparenta una pizca de amor; amor apenas exteriorizado, ya que, como afirma Luis Cernuda, «(el amor) lo presentimos latente en la acción». El sutil arte novelesco de Hammett nos hace avanzar por el mundo psicológico del protagonista como una especie de niebla, donde los detalles íntimos necesitan una bien atenta vista para captarlos.

El detective de *El hombre delgado* (1934) pertenece mejor al patrón del detective profesional que se ve casi obligado a investigar un misterio: dónde está el invisible Clyde Wynant. El «personaje principal», Nick Charles, es un trasunto del tipo habitual de policía cínico, duro y violento; emprende la investigación como un combate, en el que la intuición prevalece sobre el análisis y la fuerza sobre la inteligencia. Y es quizá en esta novela donde el detective se guíe más por la intuición. Hasta llegar a afirmar: «El día que los asesinatos se comentan de acuerdo con leyes matemáticas podrás resolverlos por procedimientos matemáticos» (12).

En *El halcón maltés* (1930), el detective es Samuel Spade, que aparece en otras novelas de Hammett. La función de Spade en esta novela es doble: hallar el halcón de oro y esquivar los engaños e intrigas de Brigid O'Shaughnessy. No se parece nada la actitud del detective con esta mujer a la actitud que mantiene en *El hombre delgado,* donde llega a decir: «No comprendo cómo ningún detective puede esperar salir adelante sin estar casado contigo.» En *El halcón maltés* aparece de nuevo la violencia desnuda, a la que nos tiene acostumbrados Hammett, y un detective arrastrado por unos acontecimientos que al principio le sobrepasan; pero al final cumple su papel con la maestría del que conoce a la perfección su oficio y no necesita justificación de sus actos, aunque sus palabras son harto

elocuentes: «Soy detective, y suponer que voy a correr detrás de los que quebrantan la ley y que los voy a soltar una vez agarrados, bueno, eso es como esperar que un perro que ha alcanzado un conejo lo suelte» (13). Esto no quiere decir que Hammett cierre el caso —lo cierra a nivel de construcción estructural del relato—, sino que el lector percibe que el conflicto no termina con el descubrimiento del criminal, ya que las causas del crimen se encuentran, la mayoría de las veces, en la base misma del sistema social. Hammett sabe presentar esta tesis con arte magistral, y en muchas ocasiones la ironía del *protagonista-detective* —muy frecuente en sus novelas— es el recurso utilizado como acusación contra una sociedad que se resiste a una transformación. Así por ejemplo en *La maldición de los Dain* es transparente la ironía del detective cuando el escritor Fitzstephan le pregunta: «¿Para qué sirve meter a la gente en la cárcel?», el detective le responde: «Alivia la congestión. Si metieran en la cárcel a una cantidad suficiente de personas, no existirían problemas de circulación en las calles». Y en otro momento de la novela: «Yo me trasladé a la sierra para fisgonear por cuenta del propietario de una mina de oro que sospechaba que sus empleados le estafaban» (14). Con un cinismo que adquiere la categoría de lo sublime presenta el detective la crueldad de una situación social. Incidentalmente digamos que no creemos acertada la afirmación de Cernuda cuando dice que *La maldición de los Dain* acaso sea, entre las de su autor, la novela de menor valor. Sí nos parece acertado cuando afirma que sus personajes están destinados a sobrevivir a su tiempo, como los mejores de Hemingway y hasta de Faulkner. Y nos parece hermoso sobremanera lo que su mujer, Lillian Hellman, nos dice: «Hammett no quería morir y me gusta pensar que no sabía que estaba muriéndose» (15). No podemos sustraernos a transcribir como final de este breve análisis del personaje en Hammett aquel diálogo entre Hammett y su compañera Hellman que reproduce en la introducción citada: «Un día le dije: "Hemos pasado años hermosos ¿verdad?". Dash me respondió: "Hermoso es una palabra demasiado importante para mí. Digamos sólo que lo hemos pasado mejor que mucha gente".»

Si en Agatha Christie y en Simenon veíamos como situación típica que se repite o *motivo* aquella característica que asumía el personaje, gracias a la cual el autor nos hace partícipes de una especial confidencia, Chandler, al igual que Hammett y otros autores de la *novela negra* nos presenta a un detective en el cual el rasgo más pertinente es la violencia. Estamos ya lejos de esa ironía mezclada con ternura que había sido práctica normal hasta Hammett, Chandler, Cain, etcétera. La ironía la hemos visto en Hammett devenir en sarcasmo.

Marlowe, el detective de Chandler, es un personaje duro, fuerte, atractivo, un hombre, en definitiva, honesto en un trabajo corrompido. El personaje duro, el hombre «preparado para la aventura, el caballero andante, cuya misión es proteger a los débiles y asegurar el triunfo de la justicia» ya aparece en sus primeras narraciones publicadas en la revista estadounidense *Black Mask* por los años treinta. De este modo es perceptible ver la evolución desde narraciones como *Asesino en la lluvia, El hombre que amaba a los perros, El telón,* etc., hasta llegar a *El sueño eterno* (1939) donde Marlowe hace su aparición. De este personaje escribió Chandler en su ensayo *El simple arte de matar:* «El es el héroe, él es todo, debe ser un hombre completo, un hombre común y a la vez uno de aquellos que son difíciles de encontrar... debe ser el mejor hombre del mundo y tan bueno como para cualquier mundo» (16). Chandler escribió también una vez: «El fundamento de toda historia de detectives es y ha sido siempre el hecho de que el crimen será derrotado y la justicia triunfará.»

Volviendo a Marlowe, ya desde el principio sus agudezas crean el ambiente mitad cínico mitad romántico que envuelve las novelas. Pero, después de crear al Marlowe maduro, Chandler comprendió que, aunque Marlowe estaba más cerca de ser un verdadero detective que los héroes de Dorothy Sayers y Agatha Christie, aún le faltaba mucho para ser real: «El detective privado de la vida real es un tortuoso ganapán de la Agencia Burns, un tipo fuerte con apenas más personalidad que un alcornoque. Posee más o menos la misma estatura moral que un semáforo.» Y es que las convenciones de la ficción detectivesca imponen *atributos* irreales: «La cuestión —observó Chandler— es que el detective existe completo, entero e inmutable ocurra lo que ocurra, y que está, como detective, fuera del relato y por encima de él, y siempre lo estará. Esta es la razón de que nunca conquiste a la chica, nunca se case, nunca tenga realmente una vida privada, excepto que necesite comer, dormir y disponer de un lugar donde guardar su ropa. Su fuerza moral e intelectual reside en que no recibe más que un salario, por el cual protegerá, si puede, al inocente, defenderá al desarmado y destruirá al malhechor, y el hecho de que haga todo esto por un salario mezquino en un mundo corrompido es lo que le distingue de los demás» (17). Los límites impuestos por estas convenciones demuestran lo diferente que es la ficción detectivesca de la ficción ordinaria.

2.5 *El protagonista es el asesino*

En James M. Caín no se invierten los términos en el tratamiento del personaje principal. El asesino, perseguido por los detectives de Hammett y de Chandler, aparece en primer plano reclamando nuestra atención y, cómo no, atraído por el irresistible talante poético del protagonista. El desarraigado antihéroe, movido por ciegas e irresistibles pasiones nos cautiva y, autores como Albert Camus en *El extranjero,* reconoció las huellas que le había dejado la lectura de *El cartero siempre llama dos veces.* Al final de esta obra leemos: «El jurado deliberó sólo cinco minutos. Y el juez dijo que me consideraría igual que cualquier otro perro rabioso. Así que ahora estoy en capilla, escribiendo las últimas líneas de este relato, para que el padre McConnell pueda revisarlo y me diga los párrafos donde tal vez haya que arreglarlo un poco, por la puntuación y todo eso» (...) «Me estoy poniendo nervioso. He estado pensando mucho en Cora. ¿Sabrá ella que no fue culpa mía? Después de lo que nos dijimos mientras nadábamos en el mar tiene que saberlo. Pero eso es lo terrible, cuando uno juega con la muerte» (...) «En realidad, lo único que he querido en este mundo ha sido a ella. Ya es bastante. No creo que muchas mujeres consigan ni eso en la vida» (18). No creo necesario insistir en esta maravillosa combinación de lo poético y lo espeluznante del relato.

Aunque a veces se ha dicho que el autor que toma la perspectiva del asesino o antihéroe para narrarnos su relato tiene el inconveniente de presentarnos un personaje que se agota en una sola novela, mientras que los detectives de los autores apuntados más arriba se convierten en personajes «de serie», James M. Cain construirá una segunda novela donde también se adopta la perspectiva del antihéroe y en la cual el protagonista tiene atributos muy parecidos a los del personaje de *El cartero...* Se trata de *Pacto de sangre.* Pero, aunque la perspectiva de Cain sea distinta a la de los clásicos de la *novela negra,* el propósito que persigue es el mismo que persiguen Hammett, Chandler y MacDonald, es decir: reflejar sutilmente los conflictos de una sociedad donde el crimen no es más que una forma espectacular de violencia cotidiana. El protagonista de *Pacto de sangre* decide cometer un asesinato «después de la noche en que, junto a Lola, vi la salida de la luna sobre el océano (...) Estar con Lola era sentir una dulce placidez que se apoderaba de mi ser, como cuando paseábamos en el auto durante una hora sin decir palabra y luego ella levantaba los ojos para mirarme y todavía no teníamos nada de que hablar» (19).

Aparte de Cain, se dan otros autores que narran también desde la perspectiva del asesino: es por ejemplo el caso del inglés James

Hadley Chase que en su *Secuestro de Miss Blandish* (20) presenta el retrato de una pandilla de *gangster* americanos capitaneados por una mujer, que es capaz de lanzarlos hacia las acciones más feroces. Desde las primeras páginas se nos presenta un universo constituido por pandillas de asaltantes de bancos, policías que golpean salvajemente, secuestros, drogas, alcohol, sexo, y un detective privado con un modesto papel, ya que desde el principio se conoce el misterio y, por lo tanto, el misterio del enigma deviene un correr tras el único camino que conduce al final que, pura y simplemente, es la muerte. La muerte purificadora limpiará, en este caso, de personajes a la novela después de haberlos metido en un «desaforado baño de sangre» (21).

2.6 *El personaje en la novela policíaca española*

Es indudable que la nómina de autores estudiados es incompleta; sin embargo, pensamos que puede ser bastante significativa.

No podríamos referirnos al detective en la novela española sin antes mencionar dos grandes escritores en castellano que se han dedicado al menester de recopilar textos policíacos y de escribir alguna narración de esta índole. Nos referimos a Borges y Bioy Casares, concretamente a su selección de *Los mejores cuentos policiales* (22) que reúne catorce relatos de autores como Agatha Christie, G. K. Chesterton, Graham Green, William Faulkner, Manuel Peyrou, etc., e incluyen «Las doce figuras del mundo» del que son coautores Borges y Bioy Casares, bajo el seudónimo de «H. Bustos Domecq». Bajo este seudónimo escriben juntos algunos de los mejores relatos policiales del idioma: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), *Dos fantasías memorables* (1946) y, bajo el seudónimo de B. Suárez Lynch, *Un modelo para la muerte* (1946).

Con escasos antecedentes como Mario Lacruz, García Pavón, etc., Manuel Vázquez Montalbán introduce el tema policíaco en la narrativa española.

Vázquez Montalbán aplica unos atributos a su detective Carvalho, que, en cierto sentido, habían sido predicados del ciudadano medio español en *La penetración americana en España.* Y es que, quizá, el contenido ideológico subyacente en la narrativa de Vázquez Montalbán no es otro que un debate sobre el imperialismo moderno y que, según el propio autor, es, en realidad, el debate sobre la historia presente. El análisis que vea en sus novelas una simple variante de la novela policial o de la novela negra y que no profundice en las

obsesiones anti-imperialistas habrá olvidado uno de los soportes decisivos o de las fuerzas temáticas de la narrativa de Vázquez Montalbán.

El personaje Carvalho nace intelectualizado en *Yo maté a Kennedy.* Era un personaje enmarcado dentro del género de la política-ficción que el autor había ensayado en *Recordando a Dardé.* El mismo Vázquez Montalbán recordaría muy recientemente que «la tesis de la novela era que en la división de víctimas y verdugos, a los españoles nos tocaba asumir uno de los dos roles pero siempre en condiciones de supeditación. Carvalho era un verdugo promocional, un agente internacional al servicio de la CIA y del sistema capitalista, de hecho siendo una víctima por su condición de marginado de la historia, que es un poco la condición colectiva de todo un pueblo».

En uno de los capítulos de *Yo maté a Kennedy,* titulado «Epístola urbi et orbe», se habla de la alocución leída por el presidente Kennedy en el Día de Acción de Gracias de 1963, en la explanada central del Palacio de las Siete Galaxias, en presencia de un 60 por 100 de los cargos ejecutivos de la nación y de la totalidad del cuerpo diplomático:

> «Señoras y señores:
>
> En días como el de hoy es cuando más lógico resulta hincarse de rodillas, levantar la mirada confiada hacia la paz del cielo y decir: gracias. Gracias no tanto por los bienes recibidos como por las evidencias asumidas. Y la asunción de las evidencias es el mayor bien que puede recibir un pueblo. Y es evidente que la más preclara evidencia que podemos asumir nosotros, el pueblo norteamericano, es la de nuestro destino privilegiado al frente de la marcha histórica de la humanidad.» (23).

Más tarde, en *Tatuaje,* Carvalho toma cuerpo en su papel de detective. Un cadáver aparece en una playa barcelonesa y el señor Ramón le encarga descubrir su identidad. Entre los bajos fondos de Barcelona y los canales de Amsterdam, Carvalho no tarda en dar con una respuesta, que será el hilo conductor de un doloroso drama. Carvalho no se limita a comprobar la identidad del cadáver sino que analiza los móviles de la intriga, móviles que ya se enfrentan diametralmente a los intereses de su cliente, y con otros más generales. Pero Carvalho, que ha sido un agente de la CIA, no acepta ahora nuevas ofertas de reincorporación en Amsterdam, porque «es una aspiración latente en todo español establecerse por su cuenta». Las relaciones de dependencia descritas en las novelas policíacas de Vázquez Montalbán son evidentes. Como también es evidente que Carvalho es al español

lo que el Spade de Hammet para los norteamericanos, aunque Carvalho es, en cierto sentido, un detective menos puro que el de Hammet. Cuando a Carvalho le preguntan en *Tatuaje* que si ha abandonado la sociología, responderá que vive de ella.

En la siguiente novela, *La soledad del manager,* también aparece un hombre muerto, en este caso no con la cabeza destrozada, sino con unas bragas de mujer en el bolsillo. En esta ocasión nos enteramos en las primeras páginas de las *señas de identidad* del muerto: se llama Antonio Jauma y el propio autor nos lo describe en el relato como «un alto ejecutivo de una empresa internacional (...) no era cristiano y su progresismo era más vital que político». Lo que, a primera vista, parece un ajuste de cuentas sexual, se convierte en un ajuste de cuentas político que tiene como telón de fondo el período denominado de «transición». Carvalho se convierte en testigo de una situación confusa, como se siente todo «fuera de juego». Esta situación de «fuera de juego» va a ser otra constante de la personalidad de Carvalho, a lo largo de todas las novelas policíacas de Vázquez Montalbán. Pero esto no le impedirá realizar un recorrido investigador —y ahí está su función como detective privado o *huelebraguetas*—, recorrido que será realizado a través de un paisaje y entre un paisanaje ateridos por el miedo a la realidad y a la memoria.

En la novela ganadora del premio «Planeta», titulada *Los mares del sur,* encontramos al mismo detective, Pepe Carvalho, con sus atributos de *gourmet* y escéptico, a los que ya nos tiene acostumbrados Vázquez Montalbán. Aparece el cadáver de rigor, que funciona como *deux ex machina* en mucha novelas policíacas, pero con la diferencia esencial de que en este género no aparece al final para resolver el conflicto, sino en el momento inicial como motor de la intriga. En esta ocasión, como también en *La soledad del manager,* el muerto también es un empresario catalán, que aparece cosido a navajazos en el barrio obrero de San Ildefonso de Barcelona. El paisaje urbano o el marco social también es parecido al de la novela anterior, pero ha transcurrido el tiempo, y ahora nos encontramos en vísperas de las elecciones municipales, con carteles, afiches, mítines, etc.

La novela es quizá menos policíaca y más cargada de erotismo que las dos anteriores. Sí tiene en común con *La soledad del manager* una fuerte carga crítica contra la burguesía catalana, cuyos personajes, al igual que en la anterior, son perfectamente identificables. También tiene en común con la anterior, la conclusión de la novela, donde los familiares del muerto quieren poner punto final a la investigación, y tiene en común, sobre todo, la acusación solapada a un personaje colectivo que se deja manipular y colonizar y además es

cómplice, en cierto sentido, de este proceso de neocolonialismo. Por eso creo que la más importante característica de Pepe Carvalho no es la del simple detective que descubre un enigma o que descubre el enigma que los otros quieren que descubra, sino la de un «fuera de juego», de un marginado, que según Vázquez Montalbán es la condición colectiva de todo un pueblo, y que su misión no acaba cuando se «cierra el caso» porque el caso nunca se cierra en Vázquez Montalbán. Ahí está la explicación de por qué un político escribe novelas policíacas: aparte de que, como cualquier ciudadano tiene el derecho a hacerlo, Vázquez Montalbán como hombre político no «cierra el caso» porque en la realidad no está cerrado, y ahí radica el valor testimonial y de denuncia de una intriga cuyos brazos son tan poderosos que se disimula tocando alguno de los infinitos hilos de la red.

BIBLIOGRAFIA

(1) Tzvetan Todorov-Oswald Ducrot: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.* Edit. Siglo XXI editores, Argentina, 1974, p. 259.

(2) Juan Villegas: *La estructura mítica del héroe.* Editorial Planeta, Barcelona, 1973, p. 59.

(3) James M. Cain: *El cartero llama siempre dos veces.* Alianza Emecé, Madrid, 1973.

(4) Véase Tzvetan Todorov-Oswald Ducrot, *op. cit.,* p. 261.

(5) E. M. Forster: *Aspectos de la novela.* México, Veracruzane, 1964.

(6) Wolfgan Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Gredos, Madrid, 1961.

(7) Luis Vives: *De anima et vita,* 1.ª ed. 1538, p. 39.

(8) Edgar Allan Poe: *Cuentos,* I. Alianza Editorial, Madrid, 1970, p. 99.

(9) M. Vidal Santos: «Europa: entre Sherlock Holmes y Maigret», en *Camp de l'Arpa,* números 60-61, p. 33, Barcelona, 1979.

(10) Agatha Christie: *La huella del pulgar de San Pedro.* Edit. Molino, Barcelona, 1979, p. 76.

(11) Luis Cernuda: «Dashiell Hammett», en *Poesía y Literatura,* Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 351.

(12) Dashiell Hammett: *El hombre delgado.* Alianza Editorial, 2.ª ed., Madrid, 1979, p. 229.

(13) Dashiell Hammett: *El halcón maltés.* Alianza Editorial, Madrid, 1978, página 240.

(14) Dashiell Hammett: *La maldición de los Dain.* Biblioteca Básica Salvat, Madrid, 1971, p. 65.

(15) Lillian Hellman: *Introducción a «Dinero sangriento»*. Edit. Bruguera, Barcelona, 1978, p. 11.

(16) Citado por Philip Durham, en su introducción al *Asesino en la lluvia.*

(17) Frank MacShane: *La vida de Raymond Chandler.* Bruguera, Barcelona, 1977, p. 117.

(18) James M. Cain: *El cartero siempre llama dos veces.* Alianza, Madrid, 1979, pp. 134 y 135.

(19) James M. Cain: *Pacto de sangre.* Instituto del Libro, La Habana, 1970, página 103.

(20) Publicada en 1939 y traducida al castellano en 1979 por Joaquín Urrieta, en la Editorial Bruguera.

(21) Juan Carlos Martini: *Introducción a «El secuestro de Miss Blandish».*

(22) Borges y Bioy Casares, Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1962, y Alianza Editorial, Madrid, 1972, 1976.

(23) M. Vázquez Montalbán: *Yo maté a Kennedy.* Edit. Planeta, Barcelona, 1972, p. 53.

FRANCISCO GUTIERREZ CARBAJO

Princesa, 49
MADRID-8

LA COMUNIDAD INTERNACIONAL Y SUS AGREGADOS SOCIOPOLITICOS EN LOS ESCRITOS JURIDICOS Y LITERARIOS CATALANES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIV

1. INTRODUCCION

Es significativo el hecho de que durante los siglos XIV y XV hubo ciertos cambios de pensamiento y de mentalidad en la Europa occidental. De un lado, algunos cristianos reformadores se rebelaron contra la formalización de la vida religiosa, contra la centralización del gobierno de la Iglesia y contra la fuerza y poder político del clero: deseaban volver a un tipo más personal y más simple de comunidad religiosa, uniendo los ideales neotestamentarios de igualdad y fraternidad en la vida eclesiástica y civil (1). En el tenso ambiente de una cristiandad dividida por el cisma que desembocaría en no menos contundentes y tensas fórmulas conciliaristas, la figura de Francisco de Eiximenis aparece nítida en cuanto a la ortodoxia doctrinal y dispuesta a defender con recalcitrante insistencia los principios cada vez más atacados del dogma y de la moral, descubriéndose como un acabado producto de teórico bajo-medieval del Estado clerical y como un ferviente adalid de los grupos sociales dominantes, tanto nobiliarios como burgueses.

Son ya numerosos los estudios realizados sobre este autor (2), tanto filológicos y literarios como socioeconómicos (3). Aquí trata-

(1) A. J. Black: *Monarchy and Community. Political Ideas in the Later Conciliar Controversy,* Cambridge, 1970, introd.

(2) Véase una muy incompleta relación de los mismos en la voz «Eiximenis» del *Repertorium Fontium Historiae Medii Aevi,* Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma, 1976, IV, 300-303; los últimos trabajos que reproduce son del año 1969. De mayor interés es el estudio, todavía inédito, de D. J. Viera: «A Partial Bibliography of the Works and Studies on Francesc Eiximenis (1340?-1409?)», *Studies in honor of J. de Boer.*

(3) J. A. Maravall: «Franciscanismo y burguesía y mentalidad precapitalista: la obra de Eiximenis», *VIII Congreso de Hist. Corona Aragón,* Valencia, 1969, I, 285-306; J. Webster: *Eiximenis and the Society of His Day: The Social Structure in Eastern Spain of the Late XIVc. as seen in the Writings of Francesc Eiximenis,* tesis Master of Arts inédita, Universidad de Nottingham, 1964; Id.: *A Critical Edition of the «Regiment de Princeps» (chs. 467-544),* tesis doctoral inédita, Universidad de Toronto, 1969; Id.: «Algunos aspectos de la vida de las clases superiores en el siglo XIV mencionados por Francesc Eiximenis O. F. M. (1340?-1409?)», *Estudios Franciscanos* (= *EF)* 68 (1967), 343-354; «La función de las clases inferiores dentro de la sociedad del siglo XIV, según Francesc Eiximenis», *Rev. Valenciana Filol.,* VII (1963-66), 87-92; M. J. Peláez: «La sociedad civil en la obra de Francisco de Eiximenis», *EF* 79 (1977), 199-221. Entre otros trabajos, en curso de publicación, J. Webster: «Francesc Eiximenis (1327?-1409)», *Studies J. de Boer,* y Peláez, «Francesc Eiximenis y la sociedad eclesiástica de su tiempo», *EF,* 79 (1977), núm. 360. También hay que destacar F. Naccarato: *A critical edition of fra Francesc Eiximenis Llibre de les dones,* Universidad de Chicago, tesis doctoral inédita, 1965;

remos de encuadrar el pensamiento de este franciscano gerundense dentro de las coordenadas de su concepción sobre la «comunidad internacional —o *communitas christiana* mundial, si acaso consideramos aquella noción supra-estatal como un fenómeno articulado por los juristas y teólogos del XVI y del XVII—, distinguiendo cada uno de sus agregados políticos intermedios, es decir, los distintos reinos como unidades de integración superiores a la *ciutat* y como conjuntos político-territoriales inferiores a la comunidad mundial. Aunque Eiximenis es la figura más destacada de la literatura catalana de la segunda mitad del XIV —y sobre su pensamiento articulamos nuestro estudio—, ilustraremos también el trabajo con algunas otras referencias a autores del mismo período cronológico y de indudable menor talla intelectual.

2. LOS DISTINTOS REINOS CRISTIANOS

La idea de comunidad católica de los reinos occidentales es una consecuencia de la cristianización. San Agustín había concebido los distintos Estados como una gran familia de pueblos, unida en sociedad y regida por unas leyes de convivencia, de concorde necesidad en la *mega-urbe* de la tierra. La creación de un solo hombre es para San Agustín el testimonio de voluntad positiva de Dios de unir a la Humanidad en una única sociedad civil, una sociedad del género humano universal «difundida por todo el orbe de la tierra hasta los más lejanos lugares, pero unida por la comunicación de la misma naturaleza» (4). Dentro del conjunto, el reino no se caracteriza sólo por ser sociedad intermedia, sino por ser gobernada por un monarca. «El reino es la obra del rey; la alta posición y dignidad reales imponen amor y respeto a los súbditos y temor a los extraños, y tanto más cuanto "es más alta la señoría y se halla en manos de hombre de más nobleza y prestigio". En el reino se realiza la plenitud de la sociedad bajo la majestad de los reyes» (5).

Al hablar de los distintos tipos de dignidades dentro de la comunidad mundial, Eiximenis confunde la teoría de los reinos con la del poder político que los gobierna por una trasposición de conceptos muy propia de la época (6). Describe la primera de las monarquías

---

E. Lluis Sáenz: *Las costumbres catalanas en el siglo XIV, según el «Terç del Crestià»*, Universidad de Barcelona, tesis lic. inédita, 1965.

(4) *De Civitate Dei*, XVIII, 2, 2; J. Koster, en *Rev. de Droit International et Legislation Comparé*, XIV (1933), 286; J. F. Ortega, en *Rev. Est. Pol.*, 144 (1965), 53.

(5) A. López-Amo: «El pensamiento político de Eiximenlç en su tratado del *Regiment de princeps»*, *Anuario Hist Derecho Español (= AHDE)*, XVII (1946), 76-77.

(6) F. Elías de Tejada: *Hist. pensamiento político catalán*, III, *La Valencia clásica*, Sevilla, 1965, 129.

de Francia, la «más alta» no sólo porque Roma así la haya calificado por la defensa de la fe cristiana, que siempre «había» sido bandera de esta monarquía, sino también por diversas razones históricas que así lo han confirmado (7). En el curso de los años Francia había mantenido una lucha que tenía su origen en la existencia puramente jurídico-política de dependencia vincular del rey de Francia a las concesiones jerárquicas del emperador. Esta exigencia de independencia se presenta en Francia más que en otros países europeos a lo largo de los siglos medievales hasta lograr esa independencia *de iure* (8). Por disposición papal había sido absuelta de la obediencia y observancia de las leyes romanas —y por romanas entiéndase del emperador de romanos—. La fórmula *qui tamen in Francia, et nonnullis provinciis, laici Romanorum Imperatorem legibus non utuntur,* ampliamente comentada por los glosadores, dio lugar a alguna contradicción, motivada por la determinación de la extensión de semejantes términos. ¿Era sólo aplicable a la *Ille de France* o a todo el país? (9). La cristalización de la idea de exempción del imperio era distinta según que las formulaciones jurídicas fueran de las regiones meridionales o de las septentrionales. En las segundas hay una primacía del derecho popular, *la consuetudo gallicana,* que con el apoyo regio llegará a extenderse abundantemente (10). Sin embargo, el soberano tratará de subordinar el derecho justinianeo a las exigencias de la monarquía francesa, a la que interesaba, por encima de todo, no ya proscribir del reino de Francia el derecho imperial romano —cosa que no hubiera podido—, sino reconocerlo y aplicarlo directamente en lo que éste pudiera servir para sus fines de gobierno y de oposición al poder imperial, es decir, a dar fundamento a la noción de independencia soberana de los emperadores germanos (11). En el momento en que vive Eiximenis, la frase *leges autem Justiniani in Gallia nihil valent* no era sólo debida al ardor polémico imperante en la que pudiéramos llamar disputa artística del siglo XIV, sino que se hallaba

(7) Eiximenis pensaba exponer su teoría sobre los reinos cristianos en el *Huytèn del Crestià* (cfr. *Primer del Crestià,* V.ª 243, 245-247).

(8) G. Maffei: *Gli inizi dell Umanesimo giuridico,* Milano, 1968 2, 179. Una exposición bastante sistemática sobre el derecho romano en Francia la encontramos en P. Vinogradoff: *Diritto romano nell'Europa medioevale,* Milano, 1950, trad. ital. de S. Riccobono, 56-73.

(9) Cfr. F. Calasso: *I Glossatori e la teoria de la sovranità,* Milano, 1957 3, 55-56.

(10) Véase el desarrollo del fenómeno comunal en Francia, en Ch. Petit-Dutaillis: *Les communes françaises. Caractères et évolution des origines au XVIIIe siècle,* París, 1970 2. Véase también del mismo autor, *La monarchie féodale en France et en Angleterre,* París, 1971 2, 201-205, donde desarrolla el progreso de la monarquía francesa en el período 1152-1201, y su actitud respecto a Papas y emperadores.

(11) F. Ercole: *Da Bartolo all'Althusio. Saggi sulla storia del pensiero pubblicistico del rinascimento italiano,* Firenze, 1932, 172. Observaciones interesantes en el trabajo ya clásico de G. Butler, «Roman Law and the New Monarchy in France», *The English Historical Review,* XXXV (1920), 55-ss., y en G. Maffei: *Gli inizi dell'Umanesimo giuridico,* c. V., *L'umanesimo giuridico come 'mos gallicum',* 177-192.

fundada en un estado de hecho. El ejemplo de Francia como monarquía independiente del Papa y del emperador, avanzada de un nuevo sistema, no pasó desapercibido para Eiximenis. A título de testimonio importante vaya el de Edigio Romano, seducido también años antes por lo que el príncipe de Francia significaba (12). Nuestro autor, sin embargo, no recurrirá en ningún momento a la razón jurídica de la independencia gálica; para él las raíces de esta preferencia —las recoge de tesis zarandeadas desde antiguo— eran míticas o legendarias, como la de que los reyes franceses descendían de Troya —Franco, el fundador del reino de Francia, era el sobrino de Príamo (13)— o la de que a San Luis le fue otorgado «este privilegio por gracia especial de Dios», mientras su casa real fuese favorable a la sede apostólica, la respetase y defendiese en ocasiones de peligro y no consintiera que ninguno fuese antipapa (14); otras obedecen a hechos más verídicos, como el de «la grandeza, honor y santidad de vida» de Carlomagno (15). Su nombre latino *gallicum* viene de Gomer, hijo de Jafet, según Nicolás de Liria (16).

A continuación va explicando la dignidad de los distintos reinos que, por orden de preferencia —sin tener en cuenta los hispánicos—, son: Inglaterra (17), Hungría (18), Nápoles (19), Sicilia (20), Chi-

---

(12) J. Beneyto, ed.: *Regimiento de príncipes*, Madrid, 1947, introd., XIII. Ver la antología de J. B. Henneman, *The Medieval French Monarchy*, Illinois, 1973, donde se recogen dentro de la colección «European Study Problems» interesantes estudios de J. Dhondt, J. Calmette, M. Bloch, B. Lyon y M. Pacaut.

(13) *Primer del Crestià*, V.ª 245, 1.º

(14) *Ibídem*, V.ª 245, 5.º

(15) *Ibídem*, V.ª 245, 4.º

(16) Comentando *Gen* IX cit. *Primer del Crestià*, V.ª 245, 6.º

(17) *Ibídem*, V.ª 248.

(18) *Ibídem*, V.ª 249.

(19) *Ibídem*, V.ª 250.

(20) Sobre el problema jurídico del reino de Sicilia y su estudio por los glosadores, *v.* F. Calasso: *I Glossatori*, 125-137; P. Gaudioso: *Natura giuridica delle autonomie cittadine nel «Regnum Siciliae»*, Catania, 1952, 14-69; G. De Vergottini: *Il diritto pubblico italiano nei secoli XII-XV*, Milano, 1959 3, II, 99-114. El país, en pleno siglo XIV, atravesaría por grandes contradicciones políticas. Pedro IV trató de arreglar las relaciones de la casa de Aragón con el Pontificado. Con fecha de 6 de septiembre de 1381, escribió el monarca al Papa Urbano VI, para que desistiese del proyecto de legitimar a Guillermo, hijo bastardo de Federico el Simple, pues ello redundaría en perjuicio de su nieta María, heredera del reino de Sicilia. El monarca aragonés intentaba al mismo tiempo enlazar a su hija Isabel con el primogénito de Carlos de la Paz, rey de Nápoles [Cfr. A. Ivars: «La indiferencia de Pedro IV de Aragón en el Gran Cisma de Occidente (1378-1392)», *Archivo Ibero-Americano* (= *AIA*), XXIX (1928), 52]. Francisco de Eiximenis es quien deja entrever esta esperanza, al señalar que la casa de Sicilia «és exida de la d'Aragó, fa senyal de scut quatorjenat per linyes que van del cors del scut a l'altra part contrària en lo sobiran quarto e iusa fa senyal d'àguila negra cornada axí com l'emperador de Roma; aquell és vassall e feudatari de la Sancta Església de Roma; axí com lo rey de Nápols és subyugat al vicari de Jesucrist en l'espiritual, jatsia que per lo temporal sia stada entre ell e la Sancta Esglèsia per alcun temps alguna gran contesa, la qual haurà fi en breu si a Déu plau» (*Primer del Crestià*, V.ª 251). Otras referencias al reino de Sicilia que ha tenido en su historia grandes reyes como Roberto «hom fort espiritual, e devot e amador de justicia», en *Dotzè del Crestià*, V.ª 590, 608, 663, VI.ª 771, VIII.ª 836 y 869.

pre (21) y Polonia, Noruega, Bohemia, Suecia y restantes, hasta completar veinte dignidades (22); al tratar del imperio de los griegos, dice que a tal dejación han sido sometidos por los turcos, que son la nación cristiana «más atemorizada del mundo» debido en buena parte a su condición de rebeldía hacia la concepción universalista romana (23). Además de éstos, existen en la comunidad mundial otros principios, ducados, condados y marquesados, «todos subyugados en poder, tierra y riquezas» al vicario de Cristo (24).

Dentro de estos reinos cristianos, el poder de sus monarcas no puede ser absoluto. Eiximenis es un enemigo de las fórmulas omnímodas de poder, ya que éstas constituyen una violación de las libertades públicas. Los reinos y señoríos que se rigen por un gobierno absoluto por propia y exclusiva voluntad del gobernante, es decir, sin pactos y sin leyes con los vasallos, degeneran en sistemas tiránicos duraderos. La pérdida y la destrucción de la libertad es la principal de sus características. «Son —dice— como ovejas sin pastor y sin perro guardián», pues los pactos y las leyes son la salvaguarda del pueblo y de los vasallos, a las que por derecho y por justicia el príncipe no puede substraerse. ¿Cuáles son entonces los hechos que demuestran de un modo más palpable la pérdida del sentido político de las monarquías absolutas? Son esencialmente tres: la tiranía del gobierno, la miseria de las clases populares y la cautiva paciencia que largo tiempo la población tiene que soportar, en tanto que los gobernantes no hagan ni ley ni costumbre justa y gobiernen a sus vasallos haciéndoles cautivos. Pues «ninguna costumbre que sea contra la justicia, la caridad o la ley de Dios, jamás puede prescribir y, mucho menos, entre cristianos» (25).

Las preferencias de Eiximenis se decantan en favor de una monarquía constitucional y de una aristocracia paccionada (26). El sistema político natural era evidentemente electivo en el inicio de las sociedades; es por su seguridad y por su utilidad por lo que los pueblos han elegido un jefe, empleando todas sus facultades para que no pueda abusar de su poder. Una monarquía personal y electiva

---

(21) *Ibídem*, V.ª 254.

(22) *Ibídem*, V.ª 255.

(23) Cfr. J. Torras y Bages: *La tradició catalana*, Barcelona, 1924 4, 323.

(24) «Ultra aquests ha en la Sancta Crestiandat duchs, e contes, e marqueses e d'altres princIpes axí grans e maiors que los dits reys en potència, e en terra, e en riquees tots subyugats al vicari de Jesucrist, ço és, al Sanct Pare Apostòlich» (*Primer del Crestià*, V.ª 255).

(25) Cfr. *Dotzè del Crestià*, II.º 156. El *Polycraticus* de Juan de Salisbury, *De legibus et consuetudinibus regni angliae* de H. de Bracton y *De regimine principum* de Sto. Tomás señalan importantes limitaciones a la autoridad real (véase E. Lewis: *Medieval Political Ideas*, I, New York, 1954, 276-287).

(26) Eiximenis no critica la aristocracia del sistema republicano-comunal italiano como supone N. D'Ordal: «El príncep segons Eiximenis», *Miscel.lánia Patxot*, Barcelona, 1931, 321.

sería la más conveniente para la comunidad política. Sin embargo, la corrupción del mundo ha ocasionado que «a grandes elecciones sigan grandes disensiones». Todos piensan elegir a aquel que consideran mejor cuando, en realidad, no es más que el amigo que pueda favorecer sus personales intereses. «No sin gran dificultad, un pueblo se acostumbra a obedecer a un linaje» (27). Se ha hecho por esto necesario que la monarquía se establezca en base a una sucesión hereditaria, la cual razona por las siguientes causas: en primer lugar, el rey se interesaría mucho más por su reino; sería igualmente más obedecido por sus súbditos si gozara de un poder perpetuo que no temporal y transitorio y, en tercer término, podría llegar a estimar más a los súbditos estando en contacto con ellos toda su vida, conociéndoles así mejor y conociéndole mejor éstos a él. Si, no obstante, las comunidades políticas en su franquicia originaria pueden determinar el tipo de señorío o gobierno que consideren más oportuno o necesario, sea o no esta forma aristocrática o monárquico-constitucional (28), el «mejor gobierno es vivir bajo un rey bueno, noble y sabio» (29). El respeto a esta autoridad y la sumisión a los poderes establecidos ordenada por el apóstol *(Rom.* XIII, 1-8) es una advertencia llena de sabiduría. El cristiano no puede estar exento de obedecer a los que gobiernan las cosas temporales, en tanto que está compuesto de alma y cuerpo (30).

3. ESPAÑA Y LOS REINOS HISPANICOS

Después del emperador y del rey de Francia, ocupa el tercer lugar en la sociedad internacional el rey de Castilla, «señor de nueve reinos» e independiente del imperio, según una arraigada tradición por haber arrebatado sus tierras a los sarracenos. El reino de Aragón acapara la cuarta dignidad real. Sin embargo, dice Eiximenis, del Casal aragonés está profetizado que llegará a conseguir la «monarquía mundial» (31). El sentimiento imperialista catalán arriba a su máximo esplendor a finales del siglo XIV, cuando Eiximenis no vacila en afirmar que la casa de Aragón debe conseguir la presidencia entre

(27) *Dotzè del Crestià,* V.ª 603.

(28) «Les comunitats de si mateixes són franques, així... segueix-se que cascuna communitat pogué elegir senyoria aytal com se volgué. Si es volgué que fos sots prínceps, si es vol sots regiment d'alscuns de si mateixa a temps, si es vol per altra via» *(Dotzè del Crestià,* II.ª 156; F. Elías de Tejada, *Las doctrinas políticas en la Cataluña medieval,* Barcelona, 1950, 152).

(29) Cfr. *Dotzè del Crestià,* IV.ª 404.

(30) H. X. Arquillière: *L'augustinisme politique,* París, 1955 ², 117-118.

(31) «D'aquesta casa és profetat que deu aconseguir monarchia quasi sobre tot lo món» *(Primer del Crestià,* V.ª 247); J. Torras y Bages: *La tradició catalana,* 323; A. Rubió i Lluch, en *Anuari de l'Inst. d'Est. Cat.,* V (1913-14), 407-408.

los reinos cristianos de la comunidad mundial, aunque el gerundense toma sus reservas al afirmar lo que «algunos» han querido descubrir como misión de cruzada que los reyes aragoneses tenían que llevar a cabo para humillar y destruir toda la secta de Mahoma. Dios ha elegido a esta dinastía para grandes tareas, «pues siempre ha estado humillada a los pies de Jesucristo y de su vicario terrenal» (32). Con ello, Eiximenis se manifestaba un incondicional de la monarquía aragonesa, respondiendo en buena medida, con esta fidelidad al mecenazgo que reyes y princesas habían ejercido sobre él.

Junto a los reinos de Aragón y de Castilla aparecen también los de Portugal y Navarra (33). De los escasos textos eiximenianos en que se encuentra la palabra «España», parece indicar el conjunto de todos estos reinos. Sin embargo no existen en Eiximenis las nociones de *principatum Hispaniae,* ni *monarchia Hispaniae. Espanya* designa un ámbito de carácter territorial, un título geográfico unitario y, en cierto sentido, una comunidad de pueblos o de reinos (34); no es una esfera de poder ni objeto de dominio político. Una referencia sumamente clarificadora es aquella en que nuestro autor alude al *poble valencià* como *poble especial e elet entre les altres de tota Espanya* (35). En este pueblo quedó bien claro el singular poder configurador de la monarquía y la mano de Jaime el Conquistador (36). Eiximenis descubre Valencia como un nuevo país, una tierra configurada como tal por un singular privilegio regio, en la que por encima de otros grupos sociales, aparece elogiada la burguesía. Los mercaderes son en ella los *magnanimi,* los que generarán la fuerza necesaria para crear el gran emporio comercial que será Valencia durante la segunda mitad del cuatrocientos.

Pero si *Espanya* puede designar la unidad, en los escritos de Eiximenis ésta también aparece configurada como Castilla. En unas ocasiones nuestro autor es preciso; así, Alfonso X es el *savi rei de Castiella que conexia quanta carga tenia sobre si, ensemps ab la dignitat reial.* Guillem de Montpellier, el abuelo del Conquistador, distinguía —según el franciscano gerundense— tres clases de «ma-

---

(32) «Car és casa que Déu ha elegida a fort grans obres a fer, e a fort meravelloses és tostemps stada casa humil als peus de Jesucrist e del seu Vicari» *(Primer del Crestià,* V.ª 247).

(33) *Primer del Crestià,* V.ª 251 y 253.

(34) *Regiment de la cosa pública,* ed. D. Molins de Rei, Barcelona, 1927, 97. A distinguir de «Africa o de França» (113). También una antigua zona de dominación romana (118). En boca del papa Agatón aparece de nuevo la palabra «Espanya» y la necesidad de plena paz que debe de haber entre sus súbditos *(Dotzè del Crestià,* VIII.ª, 834). El texto más significativo es aquel en el que señala: «per aquesta raó los pobles antigament en los regnes d'Espanya, trobaren e atorgaren graciosament cens a lurs prínceps» *(Dotzè,* VIII.ª 834).

(35) *Regiment de la cosa pública,* 35. En este sentido la plana valenciana «s'estena fins al regne de Castella, e d'Aragó e del regne mateix de València» (24).

(36) Cfr. J. A. Maravall: *El concepto de España en la Edad Media,* Madrid, 1964 [2], 362.

licia»: la italiana, la africana y la castellana, que consiste *en furtar e en mentir* (37). Sin embargo, Fernando III el Santo es *rei d'Espanya* (38) y *lo studi de Salamanqua és en Espanya* (39). Por otro lado, Eiximenis distingue con mentalidad muy medieval entre catalanes y españoles. El *espanyol* es el *castellano.* Así, *catalans e espanyols beven en grans taces* y los *espanyols són grans menjadors de carn e grans parlers, emperò tostemps són estats reputats en altres coses per hòmens grossers* (40).

Son abundantes las referencias. En este caso sí es clara la distinción. No hemos encontrado —salvo la arriba indicada— ni una sola vez la palabra *castellano;* no obstante, podemos afirmar que en una ocasión utiliza la palabra *espanyol* con carácter extensivo a todos los habitantes de la Península. Y es aquella en que hablando de un personaje de época lo califica de *famós espanyol, com podia hom a pendre de travers més* (41), lo que nos vendría a adelantar en más de veinte años la que Miquel Coll i Alentorn considera como primera referencia en Cataluña de la palabra con significado extensivo a todo el territorio; *yo, emperò, qui son espanyol,* del *Flos mundi* de 1407.

Dentro de la comunidad de los distintos reinos hispánicos, Eiximenis sitúa la solución pactista como mecanismo constitucional y como comprensión racional de los hechos relativos al Estado, muy arraigada en el espíritu catalán. Esta nace de las primeras relaciones de persona a persona que se establecen en los tiempos condales y del proceso histórico que situaba a la institución monárquica frente a los tres brazos dentro del instrumento parlamentario del país, las *Corts.* Barcelona y Valencia no eran, ni fueron, el soporte leal y generoso que necesitaban los monarcas en su expansión política mediterránea, al considerarse unidas al rey por un vínculo de dependencia paccionada conseguido frente a las apetencias y excesos de la aristocracia. El episodio de Alfonso IV de Aragón y el noble valenciano Francesc de Vinatea sirve de excelente contrapunto para comprobar el sentido de la fidelidad otorgada por las municipalidades valencianas.

---

(37) El ejemplo de Alfonso X en *Doctrina compendiosa,* ed. P. Martí de Barcelona, Barcelona, 1929, Segona Partida, 103. La «malicia castellana» en *Dotzè del Crestià,* VIII.ª 894, f. 476vb.

(38) Reproduce unos textos del dominico Petrus Ferrándus, en la que utiliza los términos de «rei d'Espanya» y «senyoria d'Espanya» *(Dotzè del Crestià,* V.ª 621, f. 178va).

(39) *Ibídem,* VIII.ª 834, f. 403rb.

(40) Citados por M. Coll i Alentorn, «Sobre el mot *espanyol», Estudios Romànics,* XIII (1963-68) [1970], 38-39, quien los reproduce de Martí de Barcelona, «Catalunya vista per fra Francesc Eiximenis», *EF,* XLVI (1934), 79-98. Sobre la palabra «español», ver también los estudios de P. Aebischer: *Estudios de toponimia y lexicografía románica,* Barcelona, 1948, 13-48, y de J. A. Maravall: «Sobre el origen de *español», Estudios hist. pen. esp.,* Madrid, 1973 ², 15-31.

(41) *Dotzè del Crestià,* VIII.ª 894, f. 477ra.

El monarca deseaba sustituir como heredero en el trono de la confederación a Pedro por su otro hijo Fernando. El juramento de aceptación de los valencianos era irrevocable, cosa que hicieron saber a Alfonso por medio de Vinatea. El doblegamiento de la monarquía ante la solícita petición del leal vasallaje muestra «cuánto bien hace a la comunidad y cómo increpa la maldad del señor la fortaleza razonable de corazón de los buenos y leales vasallos».

Sin embargo, el pactismo de Eiximenis no es exclusivamente de raíz catalanista, del mismo modo que el pactismo no es una solución propia e independiente de los países de la Corona de Aragón, sino que nace en el marco socio-político de la estructura feudal de muchos otros países occidentales. Eiximenis le atribuye asideros históricos periclitados, unidos al nacimiento de las primeras asociaciones humanas. «Las comunidades primitivas —nos dice— no otorgaban potestad absoluta a nadie sobre sí mismas, sino mediante ciertos pactos y leyes.» El orden de constitución de las sociedades viene seguido del pacto de nominación del gobernante. Todas las comunidades políticas del mundo, desde su primera fundación, fueron paccionadas y la duración de los que así han sabido regirse estuvo siempre asegurada. El gobierno que niegue o limite fueros y privilegios a los vasallos no hace sino destruir los fundamentos del Estado. La ruptura del pacto o fuero trastoca todo el sistema y todo el cuerpo social; la lealtad mutua de las partes contratantes —señores y siervos, príncipes y ciudadanos— se ha de mantener a costa aun de los más dolorosos sacrificios. La tiranía, como forma degenerada de poder, socava y destruye los mismos cimientos de la sociedad; es un mal moral y un mal político, contraria «a la paz interior de la cosa pública» y a la seguridad exterior del Estado.

4. LA POTESTAD Y LA DIGNIDAD IMPERIAL

Al pasar de la ciudad al reino se amplía la esfera social y la relación del individuo integrado en una patria con nuevas libertades y franquicias. Pero el proceso de formación de las comunidades políticas alcanza una cota más alta con la noción del imperio. Dentro del orden jerárquico de dignidades previsto por Eiximenis, la imperial ocupa el segundo lugar, después de la papal. Se llama «imperial» a aquella dignidad que ejerce el poder temporal sobre toda la cristiandad; tiene el señorío universal temporal por delegación del Pontífice, aunque bajo ciertas leyes y condiciones; uno de sus límites es la ya aludida soberanía de algunos reinos independientes: Francia y Castilla. El emperador de Eiximenis es el *imperator romanorum* del

Sacro Imperio Germánico; admite la existencia de otros emperadores, pero los sitúa al margen de la *Communitas christiana mundial.*

Descubre nuestro autor el proceso de elección del emperador de cristianos, en el que toman parte tanto electores clericales como laicos. En la designación del emperador intervienen por el brazo clerical los arzobispos de Maguncia, Colonia y Treveris y por el seglar el conde del Rin, del duque de Sajonia, el marqués de Brandeburgo y el rey de Bohemia (42). Este proceso de nombramiento sufrió modificaciones por las cambiantes relaciones políticas; ya el sistema que recoge Eiximenis, comentando una glosa a la decretal *Ad Apostolice* era un modelo perfeccionado del antiguo método de elección. Los signos distintivos de su realeza son tres coronas: la primera de paja en Aquisgrán —entonces pertenecía a Alemania (43)—, lugar donde estaba enterrado Carlomagno, como símbolo contrario a la soberbia y a la frivolidad; la segunda, de hierro, «símbolo de la fortaleza contra los enemigos del cristianismo», se halla en Aquila; la tercera, que se encuentra en Roma, es de oro y representa «la sabiduría, la caridad y el amor». En su escudo, un águila negra, «la más noble de todas las aves y la que alcanza mayores alturas en su vuelo», simboliza el que la dignidad imperial esté por encima «de todas las otras dignidades cristianas seglares como la más alta y digna de mayor reverencia» (44). El imperio logra la unificación temporal del cuerpo místico. Con el posterior desarrollo de las ideas conciliaristas se unió la reforma de la Iglesia a la reforma del Imperio, manifestación clara de que estas ideas jugasen un importante papel en el proyecto de reforma temporal (45). De estos principios, se derivan dos consecuencias importantes. En primer lugar, un concepto patriarcal del emperador, servidor de una ley temporal que le sobrepasa; del mismo modo que los cánones de la Iglesia no pueden ser obra de uno solo, el emperador no será fuente de la ley. En segundo lugar, la autoridad del príncipe no resulta sino de la dele-

---

(42) *Primer del Crestià,* III.ª 244. El derecho electoral aparecía restringido a estos tres arzobispos por parte del «sacerdotium» y a los cuatro grandes laicos por el del «regnum». El conde palatino del Rin asumía el cargo de «provisor imperii» en caso de vacante. Eiximenis no hace, sin embargo, referencia alguna a la Bula de Oro (1356) y a las modificaciones que trajo consigo en relación a la elección del rey de romanos. Para el estudio de los cambios en las funciones, atributos y designación del «rex romanorum», véase W. Ullmann: «Von Canossa nach Pavia», *Historisches Jahrbuch,* 93 (1973), 265-300.

(43) «En loch d'Aquisgrani, qui és en Alamanya» *(Primer del Crestià,* III.ª 244, 1.º).

(44) «Aquest fa senyal d'àguila negra, car aquella aytal àguila és pus nobla que les altres e pus alt vola, e puja pus alt en ver lo cel, per que per açò lo dit senyal significa que la dignitat imperial és sobra totes les altres dignitats setglars crestianes alta e digna de mayor reverència» *(Primer del Crestià,* III.ª 244, 3.º).

(45) Esta es la concepción de Nicolás de Cusa, *v.* R. Bauer: «Sacrum Imperium et Imperium Germanicum chez Nicolás de Cues», *Arch. d'Hist. Dot. Lit. M. A.,* XXI (1954), 224-225; P. E. Sigmund: *Nicholas of Cusa and Medieval Political Thought,* Cambridge, 1964, 70-86.

gación de los sujetos que, por un pacto, transmiten una parte del poder que originariamente no era suyo.

El imperio de Eiximenis no es el imperio clásico de los romanos que merece la diatriba de nuestro autor, lo que prueba con distintos argumentos ya conocidos y muy manejados. Por el primero, «Roma» en la composición de su nombre es la inversión de «amor», de lo que se demuestra —¡arbitraria demostración!— que los romanos son contrarios a la caridad —manifestación más acabada del amor a los demás—, careciendo hasta del más mínimo valor. Un segundo motivo es el de que los romanos fueron «jueces inicuos» del Hijo de Dios y perseguidores de los cristianos miembros de su cuerpo místico. El tercer motivo, sin menos fundamento que los anteriores, radica en el desconocimiento de la historia de Roma, que parece tener nuestro autor, al advertir la calificación de reino —inferior a imperio— que entre los «judíos antiguamente» había tenido la monarquía romana (46). El último argumento de autoridad de Eiximenis es una carta de San Benito al Papa Eugenio, donde a los romanos le son aplicadas todo tipo de vejatorias acusaciones: son «astutos», «diabólicos», «incapaces de gobernar a los demás, pues no saben hacerlo sobre sí mismos», «desleales, inoportunos y desvergonzados», desconocen la idea de servicio y, aunque parezcan hombres de gran dignidad, «son mezquinos y traidores» (47).

Niega el valor de la pretendida dignidad imperial bizantina, probada por su cismática separación de Roma y ratificada por la decadencia política experimentada de modo particular en el siglo XIV. Bizancio —afirma— no sólo carece de la dignidad imperial, sino también de la real. No sin cierta gracia, nuestro autor señala que «ya que son cismáticos y rebeldes a Roma, no merecen ni siquiera que se haga mención de ellos» (48). Los imperios turco y tártaro (49)

---

(46) *Primer del Crestià*, III.ª 210, 2.º y 3.º «La senyoria dels romans s'apel.lava ja per los jueus antigament regnum, ço és, regne pijor que tot altre, la qual cosa no fora si qualque pravitat no hi sabessen pijor que en neguna altra terra» (III.ª 210, 4.º).

(47) Eiximenis reproduce el texto latino de la carta (S. Benito, *Ep. ad Eugenioum papam)*, que luego traduce al catalán: «Los romans són malvada gent axí com veuras si attens als lurs gran defal.liments, e diu que aquests han astucia e saviea diabólica, car no.ls servex sinó a fer mal, car negun be no saben fer; són hòmens sobiranament envejosos contra cel e terra, ço és, contra tot lo món... aquests no saben a res profitar... són grans lagoters e sobirans murmuradors; fenyen-se bons e simples e són grans traïdors» *(Primer del Crestià*, III.ª 210, 5.º).

(48) «Per tan grans senyals ensenya tot jorn nostre Senyor Déu que ells són en grans errors depuys que's partiren de la església de Roma... és clar a cascun que ells no deven al.legar emperador, ans encara appar que en tota lur senyoria no deven al.legar dignitat real..., car pus que són scismàtichs e rebells a la Sancta Església de Roma, no merexen que dells faça hom gran menció» *(Primer del Crestià*, III.ª 244). Sobre este complejo problema histórico, véase G. A. Ostrogorsky, *A History of the Byzantine State*, trad. ingl. de J. Hussey, Oxford, 1956, 12-27; F. Dvórnik: *Byzance et la primauté romaine*, París, 1965, 71-ss.; F. Dolger: *Byzanz und die europaische Staatenwelt*, Darmstadt, 1964, 46-91.

(49) *Dotzè del Crestià*, V.ª 650.

no se integran tampoco dentro de la comunidad mundial cristiana y están sujetos a formas de conducta y relaciones de solidaridad con una normativa sumamente rígida. Otros imperios particulares configuran, con sus comunidades y súbditos diferentes, una noción distinta y más singular —por democrática que parece— del imperio, paralela a la que no daba don Juan Manuel cuando decía que «el emperador debe fablar et departir con sus gentes, en tal manera que tomen plazer et gasajado con él et aprendan del los buenos exemplos et buenos consejos», o tal, como señalaba también en otro lugar: *el emperador debe star con las gentes tanto quant viere que es razón* (50).

Sin embargo, «el ideal de imperio eiximeniano no se corresponde con la realidad política. Debajo de este armazón jerárquico universal, presidido por el emperador, no hay una verdadera sociedad política unida por vínculos de solidaridad» (51). Ideal del sucumbido imperio romano cristiano que redescubrieron los publicistas carolingios Alcuino, Smaragde, Jonás de Orleans, Sedulio Scoto y Agobardo de Lyon, que influidos por la majestad de Carlomagno, habían hecho del emperador, el vicario de Dios, el protector de Papas y el garantizador de la justicia cristiana (52). Este teoría imperial no había muerto en el siglo XI; resucitada con el nuevo Imperio Romano-Germánico en el momento político de la segunda mitad del XIV era una «estructura idealizada» sin apoyatura real. Pero si lo fuera para Eiximenis, también lo había sido para Dante (53) y no dejó de serlo para Ramón Llull, quien afirma la conveniencia de un solo emperador y bajo él, según un ordenamiento unitario y plural, muchos reyes y barones, a semejanza de como el Pontífice tiene muchos prelados.

5. LOS LIMITES DEL PODER IMPERIAL

El emperador es el primero de los príncipes porque es el más próximo a Dios de entre los poderes temporales de la *communitas christiana*. El emperador ha recibido por delegación del Pontífice la *cura custodiae* para la garantía exterior de la unidad de la fe y de la «salud» general. El imperio universal es una necesidad requerida para la paz y la tranquilidad del mundo, es la garantía que ha de lograr la realización de esta concordia pacífica entre las naciones.

---

(50) *Libro de los Estados*, I.ª 59.
(51) A. López-Amo, en *AHDE*, XVII (1946), 79.
(52) Cfr. A. X. Arquillière, *Saint Gregoire VII*, 115.
(53) Véanse, entre otros trabajos, los de F. Battaglia: *Impero, Chiesa e Stati particolari in Dante*, Bologna, 1944, y la antología de A. Passerin d'Entrèves, *Dante politico e altre saggi*, Torino, 1955.

Eiximenis cree en la *Donatio constantiniana* (54). El poder temporal imperial Constantino lo otorgó al Papa Silvestre; dicho poder, en cuanto a su ejercicio fue delegado en los franceses y después fue transmitido a los alemanes (55). La consagración de Carlomagno como *imperator romanorum* supuso su constitución como *protector Ecclesiae Dei:* misión inconcreta de protección de la persona y estados del Papa, defensa doctrinal contra los herejes, cooperación en el arbitraje supremo pontifical entre los príncipes cristianos e impulso de la acción misional entre los infieles.

El emperador ha de defender la Iglesia, proteger a los eclesiásticos y vigilar para que los religiosos no sean favorecidos a despecho de los prelados (56). Ha de constituirse como «principal ayuda» —y no como carga— de los obispos, órdenes religiosas y de quienes poseen autoridad dentro de la Iglesia (57), conservándoles, «exalzándoles y defendiéndoles». Pero, carece de autoridad o poder para intervenir en los asuntos internos de la Iglesia. Ni el emperador, ni los príncipes, ni ningún señor temporal, vacante la Iglesia o no vacante, estando en cisma o no estándolo, puede otorgar estatuto o norma alguna sobre las personas o bienes de los clérigos (58). En caso de negligencia por parte de algún religioso, no puede reclamarla el poder secular, sino que ha de acudir a la autoridad eclesiástica inmediatamente superior.

Sin embargo, el emperador puede defender a quien «maliciosamente» perseguido, carece de prelado al que recurrir, por la misma razón natural que no impide responder con la fuerza cuando se nos

---

(54) Interesante el análisis de V. Sebastián Iranzo: «La teocracia pontificia en Francisco de Eiximenis», *Anales del Seminario de Valencia*, VII (1967), quien centra de un modo histórico el problema (165-173), aunque luego no desarrolle demasiado el planteamiento que del mismo hace Eiximenis (173-177). Para aquél, este argumento «ocupa un lugar muy secundario, muy subsidiario» dentro de la argumentación teocrática del gerundense. Nada más lejos de la realidad. Las referencias que da, pertenecientes a los capítulos 463 y 464 del *Dotzè del Crestià* son exiguas; ahora bien, no lo son las que el profesor Sebastián no recoge, ni hace mención alguna de ellas, del *Primer del Crestià*, I.ª, donde Eiximenis dedica los capítulos 75, 76, 77, 78, 79, 80 y 81 al estudio del problema, con un claro sentido de su posición netamente a favor de la autoridad papal.

(55) «Perque deves ací notar que aprés que l'imperi stigué dat per Constantí a Papa Silvestre que per actoritat de l'esglesia tingueren l'imperi per algun temps ytálichs. Aprés l'església transporta l'imperi als francesos, e prés transportta'l als alamanys» *(Dotzè del Crestià*, IV.ª 454). Esta idea aparece reproducida en numerosos textos eclesiásticos; en la Decretal *Venerabilem* de Inocencio III, entre otros: «Praesertim cum ad eos ius et potestas huiusmodi ab apostolica sede pervenerit, que Romanum Imperium in persona magnifici Karoli a Graecis transtulit in Germanos» *(MGH*, Constitutiones, II, 506). *Ver* H. X. Arquillière, *L'Augustinisme politique*, 105-129; J. Calmette, *Charlemagne. Sa vie. Son oeuvre*, París, 1945, 53-86.

(56) Eiximenis recoge una carta de S. Anselmo al rey de Inglaterra (Lib. III, ep. 109 y ep. 111, *PL*, CLVI, cols. 146-147 y 149-150), en la que aquél instaba al monarca del siguiente modo: «A ti qui és posat cap..., te pertany no favorar religiosos contra lurs prelats, ans deus ajudar a lurs prelats... subyugar-los sos rebels, si no vols Déus permeta que per tos vassalls sies vituperat e mal obeït» *(Dotzè del Crestià*, VIII.ª 842).

(57) *Dotzè del Crestià*, VIII.ª 842. Cfr. E. H. Kantorowicz, *The Kings Two Bodies*, 60-ss.

(58) *Dotzè del Crestià*, VIII.ª 842. Ver *Decreto*, Dist. XCVI, c. 1; J. Leclercq, en *Studia Gratiana*, XII (1967), 309-324.

hace violencia por nuestra propia cuenta o con la ayuda de otro y, especialmente, con la de quien tiene poder (59). A esto se ha de añadir el mandato divino neo y vetero-testamentario de ayudar a los que sufren opresión; si reverenciando a los eclesiásticos se honra a Dios, no deben buscarse sus debilidades y, en estos casos, el emperador ha de acudir a los prelados, sin denunciarlos ni fustigarlos públicamente (60).

6. LA DIGNIDAD PAPAL Y LA «PLENITUDO POTESTATIS» DEL PONTIFICE

La primera y principal de todas las dignidades terrenas es la del Pontífice, obispo de Roma y primado de la Iglesia universal. En la idea de «cuerpo místico», aparecida en la edad apostólica y perfeccionada sucesivamente en la doctrina teológica medieval, por primera vez se expresaba la noción de «órgano», con la cual se representaba a cada una de las personas físicas y jurídicas que operaban en el seno de la Iglesia. El «órgano» principal de la *communitas christiana* es el Pontífice. Cuatro son, según Eiximenis, sus atributos: *admirabilis, maior, pater* y *custos*. Cada uno de ellos presigna las excelencias de su grado y estamento (61). El oficio papal es admirable por el «maravilloso poder» que Dios ha querido comunicarle de «remisión de los pecados de los hombres» *(Mt. XVI)* (62). Es la mayor dignidad, tanto en lo espiritual como en lo temporal, que hay en el mundo. En cuanto a la primera, nadie lo duda —dice Eiximenis—, pues la recibió directamente de Jesucristo (*Io* XX y XXI). En lo que a la temporal se refiere, el franciscano alude a la negación hecha por «algunos solemnes teólogos y legistas» del poder civil del Pontífice, de la que tenía intención de hablar, aunque luego no lo hiciera, en el *Huytèn del Crestià* (63). Su estamento es, en cualquier caso, el mayor que hay en el mundo, no teniendo por qué reconocer ningún otro poder sino sólo a Dios. La tiara papal tiene la forma redonda como símbolo de la más perfecta figura geométrica que puede haber (64).

El Papa es «padre y corazón de todo el cuerpo místico de Jesucristo», dividido en los tres estamentos de cristianos que viven en

---

(59) *Dotzè del Crestià*, VIII.ª 878.

(60) *Ibídem*, VIII.ª 866 y 878.

(61) «Aquest nom Papa ha quatre significats, car vol aytant dir com admirabilis, maior, pater et custos» *(Primer del Crestià*, III.ª 243).

(62) *Ibídem*, III.ª 243, 1.º

(63) «Lo Papa ha de dret la senyoria general de l'imperi spiritual e terrenal; emperò, quant és de la senyoria spiritual negun no hi dupta..., más de l'imperi terrenal ha alscuns solmnes teolechs e alscuns grans legistes contradit e contrastat, al.legant lurs raons e fonament dels quals, si a Déu plau, disputarem longament en lo *Huytèn libre*, quand parlarem del stament del sobiran bisbe per nostre Senyor solemnizat en la vella ley» *(Primer del Crestià*, III.ª 243, 2.ª). Ver *Decreto*, Dist. XXII, c. 1 *omnes* («Unde Nicolaus Papa scribit Mediolanensibus»).

(64) *Primer del Crestià*, III.ª 243, 2.ª

situación de viudedad, matrimonio y virginidad simbolizados en las tres coronas de oro que lleva sobre la tiara pontificial, dando a entender así que es padre y gobernador de estos tres estamentos que abrazan, contienen y delimitan toda la santa Iglesia cristiana (65). El cuarto atributo papal es el de «guardián general de toda la Cristiandad»; no utiliza los distintivos episcopales que le conferirían su poder sobre un pueblo determinado, sino que lleva un báculo que le confiere poder sobre toda la comunidad cristiana; no gobierna sobre un pueblo, sino en general sobre todo el pueblo cristiano, del que es «especial guardián, gobernador y duque». La diferencia entre el Pontífice y los obispos no es de jurisdicción solamente. Hay, en efecto, una diferencia cuantitativa, fundada sobre la teoría jerárquica del gobierno de la Iglesia, pero, por otra parte, el Papa está al margen de esa jerarquía por estar por encima de ella. El Pontífice posee todos los poderes en la Iglesia, es la cabeza de la Iglesia terrena del mismo modo que Cristo es la cabeza de la Iglesia mística y ha recibido sus poderes *pre omnibus et pro omnibus.* Su dignidad de obispo de Roma no le iguala al resto de los obispos, sino que le sitúa por encima de los demás, pues de mayor dignidad es el «cuidado general del mundo, que no el especial solamente de Roma» (66). La Ciudad Eterna ha de ser la cabeza de la Cristiandad, no sólo porque de todos los imperios pasados, el de Roma alcanzara mayor gloria que ningún otro, sino porque con su conversión se mostró que a Dios placía que así fuera (67). San Pedro y San Pablo predicaron en ella y de Roma han salido multitud de «santos doctores y predicadores» (68). Roma, «cabeza del pecado y de la idolatría», se ha convertido en «humilde discípula de Jesucristo» (69). Roma, «la nueva Babilonia», que primero fuera «maestra del error», se ha convertido en «discípula de la verdad», «nación santa, pueblo elegido, sacerdocio real y cabeza del mundo» (70) por la silla de Pedro, que la gobierna con divina y espiritual religión. Lo que el Señor había predicho de Israel, se ha visto confirmado en el pueblo cristiano con mayor razón y derecho.

A la cabeza de la jerarquía católica, los papas, jefes del mundo espiritual, y a quienes el mundo temporal durante mucho tiempo había reconocido por soberanos maestros, poseen un poder que es de institución divina, como lo es su propia jerarquía. La soberanía papal no es para Eiximenis —como lo fuera para Ockam—, desde el punto

(65) *Primer del Crestià,* III.ª 243, 3.ª

(66) *Primer del Crestià,* III.ª 243, 4.ª *Decreto,* C. 24, q. 1-6, *v.* S. Chodorow, *Christian Political Theory,* 178-186.

(67) *Primer del Crestià,* III.ª 213, 1.ª

(68) *Ibídem,* III.ª 213, 2.ª

(69) *Ibídem,* III.ª 213, 5.ª

(70) *Ibídem,* III.ª 213, 8.ª, *supra Ex* XIX, 6 y I *Pet* II, 9.

de vista del cristianismo, una herejía, y desde el punto de vista político, una desastrosa innovación, sino el principio que permite conservar a la Iglesia su coherencia íntima y ofrecer así a sus fieles un abrigo acogedor (71). Eiximenis no llega, sin embargo, a constituir como hilo conductor de su argumentación en defensa de la autoridad papal la infabilidad del Pontífice romano, sino la unidad de la Iglesia en su cabeza visible (72). Cualquier superioridad en el cuerpo de la Iglesia, por encima del Pontífice, es radicalmente excluida.

El Papa es, además, *sacerdos magnus,* sumo sacerdote que reúne en sí, junto al poder de gobierno, el sacramental; es vicario de Cristo, príncipe de los Apóstoles y sumo Pontífice que gobierna toda la Cristiandad (73). El Papa es omnicompetente. Depositaria de la verdad por divina revelación, la Iglesia, bajo la guía del Pontífice, busca realizar la verdad en cada campo de la vida y controlar, a la luz del principio cristiano, cada ámbito de la actividad humana. Los días de la *Landeskirche* hacía tiempo ya que estaban contados. La periclitada época del primado gregoriano —Gregorio VII— es resucitada literariamente por Eiximenis, quien «subyuga a los pies del vicario de Cristo» las veintiuna dignidades reales de la comunidad cristiana mundial (74), que llevan en la frente el símbolo del vituperio del Hijo de Dios.

El Papa es el principio ordenador de ecumenicidad. La Iglesia, en cuanto constituye un solo cuerpo —a pesar de estar repartida en diversas naciones—, no deja de ser una y única, regulada por una sola autoridad en su vida ecuménica sobre la base de la *soliditas* del *princeps apostolorum,* no sólo en el marco canónico, sino también en el de sus poderes espirituales. La Santa Cristiandad ha sido magnificada por San Pedro como *genus electum* y *populus adquisitionis* (I *Pet* II, 9; *Act* XXVI, 18; 2 *Cor IV,* 6). El pueblo cristiano no sólo es «pueblo real», sino el más excelso de la tierra por su ofrecimiento continuo a Dios (75). El Cristianismo es sacerdocio; si en la Vieja Ley el servicio aparecía por encima de aquél —el rey nombraba y reconocía a los sacerdotes—, los cristianos han hecho lo contrario, pues

---

(71) *Dotzè del Crestià,* IV 451, *v.* C. Dagens, «La fin des temps et l'Eglise selon saint Gregoire le Grand», *Recherches de Science Religieuse* 58 (1970), 278.

(72) Tal fuera lo perseguido por Francesc Marti [cfr. B. Xiberta, «Francesc Martí O. Carm. i el cisma d'Occident», *Analecta Sacra Tarraconensia* XII (1936), 385]. Nicolás de Cusa afirmaba la necesidad de una cabeza única de un orden sacerdotal jerarquizado [cfr. R. Bauer, en *Arch. d'hist. Dot. Lit. M. A.* XXI (1954), 214].

(73) «Quis est? Sacerdos magnus, summus Pontifex. Tu princeps episcoporum, tu haeres Apostolorum, tu primatu Abel, gubernatu Noe, patriarchatu Abraham, auctoritate Moyses, judicatu Samuel, potestate Petrus, unctione Christus» (S. Bernardo, *De Consideratione,* IV, 8, 15). Eiximenis desarrolla cada uno de estos atributos a lo largo de la IV.ª parte del *Doztè del Crestià,* estudiados por V. Sebastián Iranzo, en *An. Sem. Valencia* VII (1967), 95-113.

(74) *Primer del Crestià,* III.ª 242.

(75) *Primer del Crestià,* IV.ª 363.

entre ellos el sacerdocio es de mucha mayor dignidad que el reino; los reinos están subyugados al *Sacerdos Magnus* (76), así como las cosas temporales a las espirituales. Reticente en su examen de los textos bíblicos, Eiximenis termina afirmando que el sacerdocio es la parte «más excelsa del cristianismo, en cuanto que mira al servicio especial de Dios» (77).

La idea *Papa est Petrus ipse* es una fórmula reconocida desde el tiempo de San León Magno y que la tradición posterior ha confirmado. Para Eiximenis, el Papa, *Vicarius Petri,* es el sucesor de la cátedra romana (78) en un sentido particular no extensible a los demás obispos. Nuestro autor reconoce la conciencia desarrollada que siempre tuvo Roma de su primacía. La raíz de la cuestión se vincula al dominio universal de Jesucristo (79) y a la transmisión a San Pedro de su ejercicio terreno (80), luego perpetuado en los obispos romanos, tanto en la autoridad formal de la función como en el contenido de las fórmulas que reconocen y exaltan la fe apostólica. El cardenal mallorquín Nicolau Rosell insiste, con argumentos parecidos, en la tesis güelfa de la supremacía universal del Vicario de Cristo sobre todos los príncipes (81).

Pero dentro de la comunidad mundial hay dos potestades. La espiritual procede directamente de Dios, la temporal radica indirectamente en el soberano, vinculado en virtud del pacto a la comunidad política, y que además ha de ser confirmada por la Iglesia. No obstante, si la Iglesia es concebida como reino de los hijos de Dios, ¿por qué han de estar sometidos los cristianos a una autoridad civil? Es necesario que el mundo tenga príncipes por los grandes males que hay en él. La raíz es moral —el *fomes peccati* que llevan los hombres dentro de sí—. El planteamiento y la solución del problema es pauliano; la organización política es coactiva y la armonía entre la sociedad civil y la sociedad eclesiástica se logra a través de la idea de cuerpo místico. Si Marsilio de Padua lograba la destrucción de la

---

(76) V. Maccarone, *Vicarius Christi*, Roma, 1952, 12-15.

(77) *Primer del Crestià*, IV.ª 363.

(78) *Vida de Jesucrist*, VII.ª 9. *V.* F. Refoulé, «La primauté de Pierre dans les évangiles», *Rev. des sciences religieuses* 38 (1964), 1-14. Para el estudio de la fórmula y del sentido que ésta adquirió desde León I, véase V. Ullmann, «Leo I and the Theme of Papal Primacy», *Journal of Theological Studies* 11 (1960), 25-51; F. Susman, «Il culto di S. Pietro a Roma dalla morte di Leone a Vitaliano», *Archivio della Società Romana di storia patria* 84 (1964), 1-192.

(79) *Mt* XI, 27; XXVIII, 18; *Io* V, 19; *Heb* VII, 23. Véanse *Vida de Jesucrist*, VII.ª 68; T. da Castel di S. Pietro, «Il sacerdocio celeste di Cristo sulla lettera degli Ebrei», *Gregorianum* XXXIX (1958), 319-334.

(80) «Lo Salvador ha elegit a San Pere axí com a cap de la sancta esglèsia. E apres sí mateix ha fet cap dels sants apòstols, perque li dix axí com dit és desus quant li dóna les claus de l'esglèsia» *(Vida de Jesucrist*, VII.ª 69).

(81) F. Elías de Tejada: *Hist. pen. pol. cat.*, II, 178.

sociedad eclesiástica a partir de la concepción del Estado, requiriendo la inserción de la Iglesia, con sus fines espirituales, en la realidad temporal, Eiximenis somete los emperadores, reyes y todos los príncipes seculares al Pontífice, para acabar declarando que el Papa puede deponer a la autoridad temporal en razón de la justicia más absoluta (82). Sin embargo, el gerundense no cae en el extremo de la teocracia absoluta de asimilar totalmente los poderes a los obispos, arzobispos y primados, para que ordenasen y diesen sobre la tierra, en nombre de San Pedro y de San Pablo, a cada uno según sus méritos, los imperios, los reinos, los ducados, los condados, los marquesados y «todas las posesiones de los hombres». Eiximenis no llega a afirmar que sea necesario un sistema «presbiterocrático» al mismo tiempo que una «hierocracia», es decir, que los clérigos no debieran consagrarse exclusivamente al servicio del culto y a la atención espiritual de las almas, sino que debían también ocuparse de los hombres en lo temporal, pues este dominio no existe más que desde un punto de vista espiritual. El franciscano coincide con Inocencio IV al advertir de que, al margen de la Iglesia, pueden existir los poderes temporales. En el conflicto Iglesia-Estado, la legitimidad del poder civil es un problema capital. Los canonistas lo condensaban en la frase *extra ecclesiam non est imperium.* Esta expresión se refería originariamente a los poderes sacramentales y disciplinarios que la Iglesia poseía a resguardo de sus propios miembros. Durante la segunda mitad del XII asumió un significado político, siendo utilizada para negar la legitimidad del poder civil ejercitado sin aprobación eclesiástica. El Papa Inocencio IV dará una contribución significativa a esta discusión, afirmando que toda sociedad humana tiene el derecho de elegir sus propios gobernantes y éstos, aunque sean cristianos, tienen un poder legítimo (83). Eiximenis admite la existencia de poderes temporales y de fórmulas imperiales al margen de la *communitas christiana mundial,* pero con respecto al poder público insertado en esta comunidad, el Papa es el legítimo poseedor del gobierno *monarchicus.*

Eiximenis cristianiza a Aristóteles en un sentido bien distinto a como lo hiciera Marsilio. El sentimiento de la divinidad en el pensamiento helénico de la época de Aristóteles era más bien vago. La

---

(82) H. X. Arquillière: *Saint Gregoire VII,* 200; M. de Barcelona: L'església i l'estat segons Francesc Eiximenis», *Criterion* VII (1931), 325-338; G. de Lagarde: *La naissance de l'esprit laique au déclin du Moyen Age,* París-Louvais, 1958, II, 199-203; V. Sebastian, en *ASV* VII (1967), 78-90; S. Chodorow: *Christian Political Theory,* cap. IX, «The Division of Gubernamental Responsabilities Between *Regnum* and *Sacerdotium*», 211-245.

(83) J. Muldoon: «Extra Ecclesiam nos est Imperium (The Canonists and the Legitimacy of Secular Power)», *Studia Gratiana* IX (1966), 551-580; R. W. y A. Carlyle: *Il pensiero politico medievale,* trad. ital. de S. Cotta, Bari, 1967, III, 312-342.

relación entre el hombre y el dios no podía asemejarse, salvo en unas pocas corrientes místicas de variado carácter, a la *religatio* judaica y cristiana. Es por ello que los teóricos políticos, teniendo que situar la esfera de los resortes morales en algún lugar, recurrieron generalmente a ponerlos en el plano de la política. Aristóteles, haciéndose eco de esta necesidad, afirma que «la asociación política tiene por fin no sólo la existencia material de todos los asociados, sino también su felicidad y su virtud» (*Pol.* III, 5), y, más adelante, al enumerar los elementos indispensables para la existencia de la ciudad, incluye en ellos el estamento sacerdotal como una pieza necesaria: «en quinto lugar, y bien podríamos haberlo puesto a la cabeza, el culto divino o, como suele llamársele, el sacerdocio. El Estado exige imperiosamente todas estas diversas funciones; necesita trabajadores que aseguren la subsistencia de los ciudadanos; y necesita artistas, guerreros, gentes ricas, pontífices y jueces que velen por la satisfacción de sus necesidades e intereses (*Pol.* IV, 7). El estagirita logra una perfecta asimilación de los elementos ético-religiosos al marco general de la organización política de la ciudad perfecta. Los pontífices son una pieza clave para la sociedad y la satisfacción de sus intereses. Marsilio recurría a una fuente de pensamiento laico, inexistente en el marco de su sociedad, para oponer a una Iglesia que no dejaba reclamar su mandato, su jerarquía y la primacía de su jefe como institución divina, mientras que Eiximenis cristianiza al pensador pagano en lo que le permite configurar la función sacerdotal como estrictamente necesaria para la comunidad, al margen de que sea, sobre todo, el rito de la imposición de manos al aspirante al sacerdocio el símbolo necesario para la transmisión del poder divino en vistas a la estricta administración de los sacramentos.

La estructura orgánica del «cuerpo místico» regido por el Pontífice se presenta poderosa frente al agregado temporal de los poderes públicos. Eiximenis opera una crítica de la noción de institución del poder laico, al delimitar la función de la autoridad temporal como un elemento más para la buena marcha de la comunidad política y al fijar la prepotencia del Papa como «monarca general y señor del mundo». No obstante, el poder actualmente detentado por los príncipes cristianos —afirma el gerundense— podría llevar a creer que originariamente el Papa no tuviera *de iure* el gobierno temporal; lo posee, aunque si ahora tratara de reclamarlo, sería ocasión de nuevos males y persecuciones para la Iglesia, sometida al flagelo del cisma.

El Papa tiene los dos poderes, temporal y espiritual, no sólo en Roma —la ciudad y el territorio episcopal—, sino en el mundo entero. El emperador está sometido al Pontífice en cuanto que el sacerdocio

de la ley de gracia debe ser «más alto» que el sacerdocio de la ley de la naturaleza. Si en el Antiguo Testamento los sacerdotes tenían conferida la potestad temporal según aparece en los libros legales de la vieja ley, «¿cómo van a tener menos poder los legítimos herederos de los mismos, siendo la ley que les confiere su potestad más excelsa?». «¿Quién, pues —se pregunta Eiximenis, puede dudar de que el vicario de Jesucristo no sea señor general de todo el mundo, tanto en lo temporal como en lo espiritual?» (84). «El gobierno del imperio celestial es espiritual y terrenal». El jefe de la Iglesia tiene un poder soberano sobre el ensamblaje de la sociedad cristiana y sobre todos los mortales, como vicario de Cristo y maestro del mundo. El Papa es el *judex omnium* y él mismo no puede ser juzgado por persona alguna, salvo por Dios; posee en la plenitud de su poder las dos espadas (85), la *plenitudo potestatis* sobre todo el «cuerpo místico» de Jesucristo, que logra la perfecta y simbólica actitud en cuanto a un fin superior (86), que llevaba a absorber el Estado en la Iglesia. Si por la teoría de la sustitución, la élite intelectual de finales del XIII y comienzos del XIV —Dante, Juan de París, Gerson d'Ailly, Marsilio de Padua, Pierre d'Audlau y Guillermo de Ockam—, recurriendo a la metáfora del organismo, admitía que el Estado pudiera ejercer funciones eclesiásticas. Eiximenis asimila a la cabeza del cuerpo eclesial el poder de carácter temporal. Sin embargo, el Papa, que posee la *potestas,* ha delegado la *executio potestatis* en el emperador.

7. LA «COMMUNITAS CHRISTIANA» Y SU GOBIERNO UNIVERSAL

Francisco de Eiximenis nos ofrece una doble concepción de la comunidad cristiana mundial. Desarrolla en el capítulo 466 de su *Dotzè* una utópica noción, de la que luego tendría ocasión de retractarse por la insistencia del monarca Juan I (87), según la cual habría una

(84) «Lo sobiran vicari de Jesucrist, lo sanct Pare apostòlich sia senyor general de tot lo mon, axí en lo temporal com l'espiritual» *(Dotzè del Crestià,* IV.ª 455). Véase también *Dotzè* IV.ª 453 y 454; J. Leclercq: «L'idée de la Royaute du Christ pendant le Grand Schisme et la crise conciliaire», *Arch. d'Hist. Dot. Litt. M. A.,* XVII (1949), 249-265.

(85) Según el papa Gelasio, la relación entre las dos potestades, temporal y espiritual, quedaba configurada del siguiente modo: «Duo sunt... quibus principaliter mundus hic regitur: auctoritas sacra pontificum et regalis potestas in quibus tanto gravius est pondus sacerdotum quanto etiam pro ipsis regibus Domino in divino reddituri sunt examine rationem» *(Pat. Lat.,* LIX, col. 42). Véanse Y. Congar: *L'ecclesiologie du haut Moyen Age,* París, 1968, 258; M. Pacaut: *La theócratie: l'Eglise et le pouvoir au Moyen Age,* París, 1957, 77-78.

(86) «Pro evidentia dignitatis episcopalis, nota aliqua qui sequunt. Primum est que in ecclesia christiana est unum et solus summus Pontifex, qui de iure habet plenitudinem potestatis et que licet principatum et administrationem super totum orbem terrarum» *(Pastoral,* f. 10vb). V. W Kölmel: «Über spirituale und temporale Ordnung», *Franziskanische Studien* XXXVI (1954), 171-195; D. McCready: «Papal *Plenitudo Potestatis* and the Source of Temporal Authority in Late Medieval Papal Hierocratic Theory», *Speculum* 48 (1973), 654-674. Es la «Weltanschauung» medieval o el «agustionismo político» de H. X. Arquillière.

(87) Remitimos a nuestro estudio en *EF* 79 (1977), 218-219.

sede papal en Jerusalén que tendría atribuidos todos los poderes. Respecto a si desaparecerán todos los reinos cristianos, Eiximenis admite que tras la reforma llevada a cabo en el mundo con ocasión de cumplirse el centenario —1400—, no habría «ni reyes, ni duques, ni condes, ni nobles, ni grandes señores», pues hasta el fin del mundo reinaría la justicia popular, en un mundo gobernado por el Pontífice y dividido en comunas, a semejanza de las ciudades italianas —Florencia, Roma, Pisa y Siena— o alemanas. Estas repúblicas o «comunas cristianas» sustituirían a todos los demás reinos. Por gracia especial, dicen algunos que está prometido y revelado que la única monarquía que persistirá sea la francesa (88); durará este reino hasta el fin del mundo. Sin embargo, de otros pasajes de la obra de Eiximenis puede deducirse —como ya hemos señalado— la misión universal, que tiene encomendado el reino aragonés en el futuro, poco compatible con la desaparición del mismo y la transformación de sus ciudades en comunas.

Se constituirá así un *magnus opus christianum* que hacia el exterior no se hallará en un continuo enfrentamiento con el mundo pagano, pues el linaje de los judíos y todos los infieles serán convertidos a la fe; para que se verifique la palabra profética del Salvador: «Tengo otras ovejas que no son de este aprisco y es preciso que yo las traiga y oirán mi voz, y habrá un solo rebaño y un solo pastor» (*Io* X, 16) (89). Estas ovejas, símbolo de las naciones de la gentilidad, son las mismas que en *Lc* XIII, 29; parecen entreverse sentadas a la mesa, en el reino de los cielos, en compañía de los patriarcas (90). Habrá paz en todo el mundo y «leyes maravillosas» regirán a los hombres. No obstante, Eiximenis no establece de modo claro las modalidades de unión y cooperación entre los miembros de la comunidad mundial, como no sea por una trasposición de conceptos con la utópica concepción del cuerpo místico. La jerarquía de competencias no aparece tampoco bien delimitada.

El disgusto que provocó a Juan I la lectura de estos pasajes del *Dotzè del Crestià* hizo que, por medio de su maestro racional Pere d'Artes, comunicara a Eiximenis su desacuerdo. El autor añadió seis capítulos más a la cuarta parte del *Dotzè*, retractándose de sus afirmaciones anteriores (91) y alegando con nuevos textos escriturarios y cristiano-medievales que la sede papal jamás sería trasladada de

---

(88) *Dotzè del Crestià*, II.ª 200. IV.ª 466.

(89) «E dien que nostre Senyor Déus convirtirà dins lo dit temps los juheus del món a la fe, e tots los altres infeels e serà, lavors, verificada la paraula prophética del Salvador» (*Dotzè del Crestià*, IV.ª 466).

(90) Cfr. *Mt VIII*, 11.

(91) *Dotzè del Crestià*, IV.ª 467.

Roma a Jerusalén (92), que la conversión de los infieles no se llevaría a cabo antes de la venida del Anticristo (93), que las potestades reales durarán hasta el fin de los tiempos y que la duración del reino de Francia, a pesar de los grandes servicios prestados a la Iglesia, no tiene por qué ser superior a la de los demás reinos.

Gregorio VII extrajo del Nuevo Testamento los elementos esenciales para el buen gobierno de esta sociedad cristiana universal. En primer lugar, «el espíritu del amor», la caridad universal que lleva a desear la salvación de todos los hombres y a no querer la pérdida de ninguno. En segundo lugar, «el espíritu de la fuerza», ya que no se puede gobernar sobre la inmensa sociedad de fieles únicamente a base de sentimientos; es necesario avivarlos, dirigirlos, rectificarlos. Por último, la idea de «justicia» u obligación que incumbe a todo gobernante de ser imparcial (94). Para Eiximenis, sin embargo, el lazo místico no es tan esencial en la sociedad universal como lo era para Gregorio VII, aunque el gerundense la funda sobre el orden divino en el que se integran todos los creyentes que hay en el mundo entero (95). Así como el orden social —respeto a la vida y paz entre los pueblos— y el principio de autoridad —poder del Estado, autoridad paternal— los entendía Eiximenis como de primario origen divino y de secundario origen popular, el mismo orden mundial y la propia autoridad de la *communitas christiana universal* tienen un origen divino. Surgen de un decreto de la voluntad divina, fuente común del derecho de unos y de los deberes de los otros.

La existencia de esta autoridad mundial se ha revelado como necesaria a todas las gentes y naciones del mundo. Para demostrar este propósito aporta distintas razones. En primer lugar, el pueblo encuentra sus mejores disposiciones para ser gobernado si hay una sola cabeza a si hay muchas. La razón escrituraria (*Prov.* XXXVIII) demuestra que Dios ha dado muchos príncipes a los hombres por pena de sus pecados (96) y la filosófica que no es bueno naturalmente el que haya muchos «regidores». Eiximenis nos comenta cómo ya en la Antigüedad los filósofos paganos habían discutido qué forma de gobierno

---

(92) «Que la seu papal jamés no serà mudada fora Roma, ne l'imperi en Hierusalem» (*Dotzè del Crestià*, IV.ª 468).

(93) «Que nos dega fer general conversió dels infeels ans del temps d'Antecrist final» (*Dotzè del Crestià*, IV.ª 469).

(94) Cfr. H. X. Arquillière: *Saint Gregoire VII*, 243-272. Véanse también las observaciones que hace E. Voossen: *apaute et pouvoir civil à l'époque du Gregoire VII*, París, 1927, 18-23, y más recientemente Ch. Schneider: *Prophetisches Sacerdotium und heilsgeschichtliches Regnum im Dialog 1073-77*, München, 1972, 45-72.

(95) Cfr. T. Ruyssen: *Les sources doctrinales de l'internationalisme*, I, París, 1954, 90; M. Zimmermann: «La crise de l'organisation internationale à la fin du Moyen Age», *Recueil des Courses de Droit International* 44 (1933), II, 319-326.

(96) *Dotzè del Crestià*, IV.ª 446, 1.ª

convendría al mundo. Estimaron que para conservarse en paz era necesario que todos estuviesen bajo un señorío y bajo un monarca que fuera «señor general, gobernador, regidor y emperador de todo el mundo» (97). En segundo lugar, por mimesis de las jerarquías celestiales ordenadas en torno a un mismo principio, igualmente constatable dentro de la Iglesia unificada en cuanto a su cabeza (98). La tercera razón no es de gobierno, sino de jurisdicción o mediación —la expondremos más adelante—. Aristóteles proporciona un nuevo argumento a Eiximenis, el que hace el cuarto dentro de la prueba de su tesis, por el que el mundo está en mejor disposición, vida de concordia, unidad, paz y justicia cuando está puesto bajo la misma autoridad y señorío «para castigo de los perversos, para persecución de las injurias y crímenes» (99). Al ser mayor la autoridad del príncipe único, él es más respetado y temido, mientras los hombres son gobernados por unas mismas leyes y normas positivas. La unidad del cuerpo místico reclama, por último, un solo principio rector del cuerpo social de la comunidad universal.

¿A qué autoridad ha de estar encomendada entonces esta función del gobierno universal? La opinión de Eiximenis es bien distinta de la tendencia laicista, imperante en su época, de una autoridad mundial de sello temporal-imperial. La idea de una monarquía universal cesó de ser efectiva en Europa tras la caída del Imperio carolingio. Había, sin embargo, dos países, Italia y Alemania, donde el imperio era, actual o potencialmente, un poder reconocido y, en esas regiones, al menos, la idea de una monarquía universal sobrevivía. Dante se quejaba de la falta de unidad y de un gobierno universal y pedía al emperador alemán que realizara la deseada unidad, aun a costa de la sobrevivencia italiana; Marsilio —como ya hemos visto—, más suspicaz, echaba la culpa de la situación a la Iglesia. Ambos invitaban al sostenimiento de la comunidad cristiana bajo un solo principio rector. El mundo logra una mayor ordenación cuando la justicia es más poderosa por la unidad de príncipes y criterios. Se produce, por otro lado, un mejoramiento de la vida humana, pues, bajo un solo monarca, la raza humana es más libre, siendo la libertad el mayor don concedido por Dios al hombre (100).

---

(97) *Regiment de la cosa pública,* 27; *Dotzè del Crestià,* IV.ª 446.

(98) *Dotzè del Crestià,* IV.ª 446, 2.ª

(99) *Metaphisica,* XII. «En millor e pus bell orde seria lo món, si tots los homens eren sots un príncep que no si són sots diversos reys... lavors, lo món és en la millor disposició que pot, quant entre les gents viu en corcòrdia, e unitat, e pau e justícia... lavors, poden ésser mils punits los mals, car no han on fugir, lavors cessen los homeyers e les injúries, car aquells qui açò fan no's poden anar, salvar, ne recullir en negun loch puys tot lo món és sots un senyor» *(Dotzè del Crestià,* IV.ª 466, 4.ª).

(100) Cfr. A. y R. W. Carlyle: *A History of Mediaeval Political Theory in the West,* IV, London, 1922, 111-123.

La concepción «dantiana», sutilmente elaborada, se encuadraba dentro de las coordenadas de la lamentable situación política italiana, con sus querellas intestinas que alcanzaron sórdidos grados de violencia, pero también era un canto a la paz, a la justicia y a la unidad europea (101). El contrapunto francés de la monarquía universal lo encontramos en Pierre Dubois. El autor de *De recuperatione Terrae Sanctae* es un claro exponente de la ambición racionalista y de la imaginación *chauvinista,* que pretende una comunidad mundial, bajo una autoridad universal, no precisamente clerical; el Papa y sus prelados son motivo de muchas disensiones y conflictos, por lo que deberían renunciar a sus dominios en favor de la autoridad temporal, recibiendo a cambio ciertas rentas. No obstante, Dubois salvaguarda el arbitraje internacional del Pontífice. Nicolau Rosell, en su *Collectanea;* Bernat Ramón, en su *Apparatus* (102), y nuestro Eiximenis son decididos partidarios de construir una comunidad mundial cristiana bajo un solo principio ordenador: la autoridad papal; y, como hiciera Bonifacio VIII, se mantienen en la postura de centrarse en una única realidad: la Iglesia. El Papa, como supremo guardián de la moral de Cristo, interviene para conservar el depósito que le ha sido confiado, tomando amplias medidas de orden temporal. ¿Qué argumentos se pueden aducir en favor de semejante postura? Eiximenis llega a dar abundantes razones, todas ellas de un integrismo que produce escalofríos y que denuncian una posición teocrática tan exacerbada e impropia de su tiempo, que no tiene nada que envidiar a las áureas formulaciones teocráticas de Alvaro Pelayo, Jacobo de Viterbo u Opicinus de Canistris. En primer lugar, por razón de que las cosas temporales están ordenadas y determinadas por las espirituales, así como algo que constituye su fin después de Dios; mandando y gobernando las cosas espirituales, se ha de juzgar y gobernar las temporales. Si el que tiene el poder espiritual carece del temporal, éste podría rebelarse no pudiendo cumplir entonces su función de «subyugar a los malvados» (103). En tercer lugar, todas las leyes humanas están sujetas a las divinas, de lo que se deriva que el monarca universal ha de gobernar bajo las leyes divinas, mejor conocidas del Pontífice (104). El que es señor de alguien lo es también de sus cosas (105). El mundo no puede «estar en su mejor disposición» si es gobernado por dos cabezas (106). Todo principado «está mejor ajustado» cuanto más se

---

(101) Cfr. E. Ercole: *Da Bartolo all'Althusio,* 134-137.
(102) Conservado en la Bibl. Nationale de París, lat-4.088, 61 ff.
(103) *Dotzè del Crestià,* IV.ª 447, 1.ª y 2.ª
(104) *Ibídem,* IV.ª 447, 3.ª
(105) *Ibídem,* IV.ª 447, 4.ª
(106) *Ibídem,* IV.ª 447, 5.ª

acerca a los planes de Dios; el espiritual está más próximo a estos planes que el temporal (107). La monarquía terrena debe estar hecha a semejanza de la celestial, y si en ésta hay un solo monarca «sobre los ángeles, las almas y los cuerpos», en la terrena debe también haber una sola autoridad «sobre los cuerpos y almas de los individuos» (108). El «poder más noble que hay en el mundo» es el espiritual, a él deben de estar sujetos el resto «de principados terrenos» (109), pues aquél es el que mejor nos puede llevar hacia nuestro fin espiritual que es la «bienaventuranza eterna» (110). El poder espiritual mira más a Dios y a su gobierno; pertenece entonces a éste, más que a ningún otro, todo el gobierno del mundo (111). Quien endereza a alguien a hacer algo, si quiere ser un maestro de vida, ha de enseñarle todos los medios que son necesarios para su oficio; es al gobierno espiritual a quien deben corresponder los medios para enderezar al hombre (112). En último lugar, advierte Eiximenis que los hombres, tras roturar las tierras y construir ciudades y reinos, concordaron que lo mejor sería vivir bajo un solo señor (113).

De hecho, sin embargo, nunca ha vivido el mundo bajo una misma autoridad para lo temporal y para lo espiritual. Jesucristo no quiso asumir las dos potestades que le pertenecían. La monarquía temporal le pertenecía en cuanto que era soberanamente inocente, pero todavía le correspondía más por ser el Hijo de Dios hecho hombre, algo novedoso, que suponía una trascendencia sobre las jerarquías humanas y celestiales (114). Ahora bien, jurídicamente, aunque luego nunca hayan podido ejercitarlo, el derecho del gobierno espiritual y temporal corresponde a los sucesores de Jesucristo, a los distintos Pontífices. Su construcción es ideal y el autor ha de disponer de soluciones intermedias para paliar las dificultades que puedan surgir dentro de la sociedad universal.

8. LA MEDIACION INTERNACIONAL DEL PONTIFICE

En la comunidad mundial le están atribuidas al Pontífice, como jerarquía suprema, una serie de funciones de mediación y arbitraje internacionales. Esta intervención papal estaba ya reconocida por Ge-

---

(107) *Ibidem*, IV.ª 447, 6.ª
(108) *Ibidem*, IV.ª 447, 7.ª
(109) *Ibidem*, IV.ª 447, 8.ª
(110) *Ibidem*, IV.ª 447, 9.ª
(111) *Ibidem*, IV.ª 447, 10.ª
(112) *Ibidem*, IV.ª 447, 11.ª
(113) *Ibidem*, IV.ª 447, 12.ª
(114) «Com Jesuchrist fonch del món general senyor e monarcha, axí en l'espiritual com en lo temporal» *(Dotzè del Crestià*, IV.ª 449).

lasio; cuando trata de distinguir las dos autoridades, real y pontificia, afirma que ambas serán las que rijan este mundo —*hic mundus*— que implica la multitud de pueblos católicos, arrianos, judíos y paganos, a la par que el Papa mediará en los conflictos que puedan surgir dentro de la comunidad internacional. Bonifacio VIII admitió que el Papa podía deponer reyes y emperadores, si éstos se constituyeran para los fieles en objeto de escándalo. El Pontífice asegurará la preeminencia del derecho eclesiástico sobre el derecho civil, manteniendo la comunidad mundial dentro de un orden de pacífica coexistencia (115). Pierre Dubois, en su ya citada obra *De recuperatione Terrae Sanctae*, creía poder asegurar la paz entre los diversos estados cristianos por la organización de un concilio que tuviera su sede en Toulouse. En esta asamblea, todos los príncipes tendrían el mismo derecho. Sus conflictos serían sometidos a una Corte internacional de arbitraje. Contra sus sentencias, los príncipes podían apelar al Papa en su calidad de juez supremo (116). En la práctica, hasta Inocencio III, el arbitraje internacional del Papa alcanzó un amplio desarrollo. A su muerte se produjo una debilitación de la «validez universal y autoritaria del arbitraje pontificio», por el desarrollo del poder de cada uno de los estados cristianos (117).

En lo que respecta a España, don Juan Manuel atribuye la función de arbitraje internacional al emperador. «Los emperadores —dirá— pueden y deben parar las guerras» (118). No obstante, esta función no abarca al plano de la contienda entre cristianos y moros, «por razón que los moros non caen en comarca de emperadores». En la obra del mallorquín Ramón Llull aparecía clara la idea de trabajar por la concordia entre las comunidades políticas, que estaría a cargo de un príncipe único como delegado del Pontífice. Un cardenal, como delegado del Papa, tendría la misión de mejoramiento material y perfeccionamiento moral del mundo, tendiendo a promover el bienestar general y el progreso del sentimiento de solidaridad humana. El Papa elegiría además quince cardenales, a los que asignaría una función especial. Tendrían, por todo el mundo, procuradores que le harían saber por carta o mensajeros el estado de las tierras. Así ayudarían al Pontífice en la ordenación del mundo, trabajando por la paz y por la justicia, dentro de la observancia de la ley cristiana (119).

(115) Cfr. H. X. Arquillière: *Saint Gregoire VII*, 571.

(116) V. Vesnitch: *Deux precurseus français da pacifisme et de l'arbitrage international: Pierre Dubois et E. Crucé* (París, 1911), cit. O. Bruck: *Les sanctions et droit international public.*, París, 1933, 33-34.

(117) G. Stadmuller: *Hist. derecho internacional público*, Madrid, 1961, 80.

(118) «Pueden et deven fazer para se parar las guerras que ovieren» *(Libro de los estados*, I.ª 75).

(119) *Blanquerna*, c. 95; F. Valls i Taberner: «Estudios histórico-jurídicos», vol. II de *Obras Selectas*, 226-227. Este trabajo, a pesar de proporcionar abundante material sobre Ra-

Sin llegar a tales precisiones como Llull, Eiximenis cree que el Papa ha de tener una influencia mundial, para lo que conviene que esté al corriente de todo lo que pasa sobre la tierra, para atender adecuadamente a su misión de procurar el ingreso de todos los pueblos en la comunidad de la fe cristiana. El Papa puede no sólo mediar entre dos comunidades políticas o reinos determinados que se hallan en litigio, sino también actuar con fuerza obligatoria, no meramente facultativa y discrecional, en la solución del conflicto. Es una lógica consecuencia de su condición de presidente de la comunidad cristiana. De las cuatro cualidades que posee en virtud de su gobierno universal, la de *custos* —custodio— (120) le permite la mediación internacional. La misión del Pontífice es una misión de paz derivada de que la liberación ya la logró Jesucristo con su sangre; el escudo de armas del Papa lleva el color rojo de sangre del Hijo de Dios (121). Idéntica mediación posee el obispo, por delegación papal, a un nivel inferior.

Por otro lado, en casos especiales de litigio de quiénes han de acceder al imperio, se puede apelar a la Corte seglar del Papa (122). Además, el Pontífice cuenta entre sus funciones la de ratificar los tratados concluidos entre los príncipes. El pueblo cristiano puede recurrir a él como «general papa de la Cristiandad», pidiéndole consejo o ayuda en casos de flagrante tiranía (123). Sin llegar a esta situación, cuando en algún reino se producen desajustes de mal gobierno, el Papa entonces otorga al rey un consejero. En este sentido, Eiximenis pone como ejemplo al reino de Portugal (124); en general, corresponde, por último, al Papa ocuparse, en lo temporal, de aquellos casos en los cuales ningún otro se puede entrometer (125).

---

món Llull, ha sido muy superado por E. Colomer Pous: «Die Beziehung des Ramon Llull zum Judentum im Rahmen des spanischen Mittelalters», *Judentum im Mittelalter*, Berlín, 1966, 183-227; «Ramón Llull y el judaísmo en el marco histórico de la Edad Media hispana», *Est. Lulianos*, XII (1968), 131-144; «Ramón Llull y su actitud frente al Islam y al Judaísmo: del diálogo a la polémica», *V Congreso Int. Filosofía medieval*, Madrid, en prensa.

(120) Cfr. *Primer del Crestià*, III.ª 243, 4.ª

(121) *Ibídem*, III.ª 243, 1.ª Para S. Vicente Ferrer, el mundo es la casa de Dios, en ella el Pontífice debía hacer primar siempre la paz: «Scolliciti servare unitatem in vinculo pacis»; una paz dentro de la comunidad mundial comparable a la del cuerpo natural (cfr. F. Valls i Taberner, en *Est. his-jur.*, 234).

(122) «Si l'emperi vagua cascun litigant, se pot apellar de la Cort setglar al Papa» *(Dotzè del Crestià*, IV.ª 454).

(123) «O pot lo poble recorrer, lavors, al Papa, axí com a general Papa de Crestiandat, demanant-li consell e ajuda, o pot demanar al tiran Corts o Perlament general e aquí manifestar ses greuges si lo tiran los vol contestar» *(Terç del Crestià*, V.º 607). Ver *Dotzè del Crestià*, V.ª 510.

(124) «Lo quatorzè és quand enu algun regne ha mal regiment, lavors, lo Papa dóna ajudador al rey, axí com de fet antigament al rey de Portugal» *(Dotzè del Crestià*, IV.ª 458).

(125) «E generalment pertany al papa curar del temporal en aquells casos dels quals negun altre no's pot entrametre» *(Dotzè del Crestià*, IV.ª 458).

9. LOS OBSTACULOS DENTRO DE LA COMUNIDAD MUNDIAL

Entre los obstáculos que dificultan la unidad entre las naciones están la diversidad de lenguas, la ambición y el egoísmo humano, la diversidad de religiones y costumbres y el carácter de los distintos pueblos (126). ¿Cómo es conjugable dentro de la comunidad ideal de gentes la diversidad de lenguas? Problema aparentemente serio que Eiximenis ve solventado con el sistema de un idioma universal: el latín. Recoge aquí una cuestión ya planteada en parecidos términos por San Agustín, quien en su *De Civitate Dei* (127) postulaba idéntica respuesta. Sin embargo, Eiximenis se muestra poco consciente de que entre el siglo IV y el XV median diez centurias, en las que la lengua latina, de ser hablada en gran parte de lo que entonces podía ser concebido como comunidad mundial cristiana había dado paso, desde el siglo VII (128) en adelante, a manifestaciones heterogéneas, conocidas como las lenguas romances. Reconocida por Eiximenis la idiosincrasia peculiar de los distintos pueblos, la diferencia de religiones plantea un problema de tolerancia internacional.

Pierre Dubois previó que la sociedad internacional, a imagen de la sociedad interna, tendría órganos capaces de imponer sanciones coercitivas (129), económicas y militares. El cree que las primeras tienen gran importancia. Para Eiximenis, el Pontífice puede juzgar y arbitrar medidas de aplicación general a los príncipes seglares en virtud de su condición de presidente de la *communitas christiana.*

10. LA TOLERANCIA

En la utópica y futura concepción eiximeniana de la comunidad mundial, la tolerancia sería innecesaria ante la conversión de infieles y judíos. Su posterior matizada fórmula abre las puertas a una mezcla de paciencia y respeto a la libertad interior de los hombres. Basándose en la doctrina de San Agustín, según la cual *lex humana aliqua ratione permittit quae juste lege divina puniuntur,* Eiximenis justifica la tolerancia con que la sociedad cristiana, siguiendo una antigua tradición de la Iglesia, consiente la convivencia con los infieles, judíos y mahometanos y la confusión de gentes, aunque sometidos a los dictados de la ley y de la justicia.

---

(126) Eiximenis hace descripciones preciosistas de las diferencias entre los distintos pueblos y en la I.ª y III.ª partes del *Dotzè del Crestià.*

(127) XIX, 7. También lo hizo R. Llull: *Blanquerna,* c. 90.

(128) El primer monumento en lengua romance de que tenemos noticia es posterior —son los «Juramentos de Estrasburgo» (c. 842)—, aunque se supone que uno o dos siglos antes había dejado de ser hablado el latín.

(129) O. Brück: *Les sanctions en Droit international public,* 34.

Francesc Martí, siguiendo a Santo Tomás, destacó el respeto a la libertad interior de los hombres y a la tolerancia. «Hay entre los infieles tales que nunca han aceptado la fe, como por ejemplo los mahometanos y los judíos; éstos de ningún modo deben ser forzados a creer a fin de que profesen la religión, pues la fe es asunto de la voluntad. Los cristianos, cuando han hecho la guerra contra los infieles, no ha sido para forzarlos a creer, sino para forzarlos a no impedir la fe de Cristo» (130). La actitud de Ramón Llull respecto a los judíos «oscila entre lo que Altaner llamó *Glaubenszwang* y *Glaubensfreiheit.* Hijo de un ambiente que pone cada vez más la fuerza al servicio de la fe religiosa, Llull no escapa a sus influencias. A medida que pasan los años, sus posiciones doctrinales se hacen más secas y menos elásticas y sus métodos misionales, en un deseo de efectividad inmediata estimulada por los muchos fracasos, se hacen más tajantes y menos humanos» (131).

Eiximenis, nada amigo de los judíos, preconiza en algunos lugares de su obra el que se puedan tomar represalias contra ellos. Son «naturalmente avaros», «enemigos de la fe y del pueblo cristiano» (132). Ante sus ojos, o en el recuerdo de los que le rodeaban, están presentes los *progroms* de 1348. No obstante, en algunos lugares de su obra, Eiximenis admite que no es lícito obligarles a aceptar los presupuestos cristianos. No se puede pretender que sean obligados a convertirse, tal y como manda la Iglesia y ratifica al decir que no sólo sean respetados en sus propiedades, sino que la autoridad temporal debe vigilar para que así sea (133). «Los judíos e infieles, que habitan entre cristianos, no son esclavos, sino que tienen un verdadero poder sobre lo que poseen» (134), por tanto no es lícito a nadie privarles de sus «posesiones o señoríos», pues ellos lo poseen sin

---

(130) *S. Th.*, IIª - IIªᵉ, q. 10, a. 8, cit. V. Tomberg: *La problemática del Derecho internacional a través de la historia,* Barcelona, 1961, 70.

(131) E. Colomer, en *Est. Lulianos,* XII (1968), 142.

(132) *Dotzè del Crestià,* VIª, 753; J. H. Probst: «Francesch Eiximeniç. Ses idées politiques et sociales», *Rev. Hispanique,* XXXIX (1917), 45-46.

(133) Gregorio XI *(Decret.,* l. V, tít. 4, c. 1 y ss.) prohibió tomar el servicio con judíos o musulmanes y que éstos ocupasen cargos públicos; además, indicaba que usaran ropas distintas de las de los cristianos [cfr. P. Herde: «Christians and Sarracens at the time of the Crusades. Some comments of Contemporany Medieval Canonists», *Studia Gratiana,* XII (1967), 363]. Para Eiximenis, el judío no puede ocupar cargos públicos y menos el de tesorero del príncipe *(Dotzè del Crestià,* VIª, 753). No obstante, no vacila en hacerse eco de lo que Inocencio IV preconizara en más de un lugar de su *Apparatus,* que la guerra no debe emprenderse con el fin de hacer cristianos a los sarracenos. «La cruzada es admisible», pero «los infieles pueden tener sin pecado, jurídicamente, derechos de posesión y de gobierno. Estas cosas han sido creadas no sólo en beneficio de los fieles, sino en el de toda criatura racional. No es lícito al Papa ni a los fieles privarles de sus derechos de propiedad o de gobierno» (cfr. *Primer del Crestià,* Iª, 103).

(134) *Dotzè del Crestià,* IIª, 166. Y de esto se sigue que ya «per açò los crestians no són privats de lurs bens, segueix-se que no los infeels tanpoch».

pecado (135). En cualquier caso, Eiximenis no llega a mantener como el teórico carmelita perpiñanés Guiu Tarré, autor de un comentario sobre la *Política* y la *Etica a Nicómaco,* de Aristóteles, una posición tan comprensiva y ecuánime en relación a los deberes del príncipe cristiano hacia los judíos. «Del conocido *nulla poena, nullum crimen, sine previa lege,* deduce en su *Summa de Haeresibus* que la Iglesia no puede punir a los judíos por faltas cometidas contra los preceptos del Nuevo Testamento, sino sólo en las que infrinjan las del Antiguo, que es al que están sometidos» (136). Los judíos gozan de libertad sobre sus personas, sobre sus hijos y sobre sus bienes, principio deducible de los postulados del derecho natural.

Hay que tener presente que Eiximenis fue comisario apostólico de una expedición contra la berbería. En numerosos lugares de su obra ataca y menosprecia a los musulmanes. Describe —como Llull— encuentros entre moros y cristianos en el que los primeros ven frustradas sus intenciones (137). Sin embargo, su postura se dulcifica en el ya aludido capítulo 470 del *Dotzè del Crestià* Aquí el gerundense afirma que no es lícita la violencia al cristiano «para propagar los mandamientos de Jesucristo». El concepto de tolerancia de Eiximenis acaba convirtiéndose no en el reconocimiento expreso o tácito de la equiparación de la fe cristiana y el Islam, sino en el reconocimiento natural del hombre a no ser forzado en las cosas espirituales. Dentro de la comunidad internacional, la razón humanitaria se superpone al relativismo y a la estrechez de miras.

11. CONCLUSIONES

Si pretendemos hablar de la unidad político-temporal del Medievo, la aportación de los escritores catalanes del XIV es extraordinariamente significativa para delimitar el sentido de la *universalis civilitas,* constituida en su base configurativa por una *pax universalis.* La concepción política eiximeniana, articulada desde la elevada atalaya de su simplicidad, se nos antoja como anacrónica y utópica. Conservar

(135) *Dotzè del Crestià,* IIª, 167.

(136) Representa la «tendencia opuesta al espíritu franciscano y al idealismo de impronta agustiniana, encarnando un aristotelismo más agudizado que el que intentaran los propios tomistas dominicos» (F. Elías de Tejada: *Hist. pen. pol. cat.,* I, 183). El descubridor de Guiu Tarré fue B. Xiberta, autor, entre otros trabajos, de «La metafísica i la psicología del mestre Guiu de Terrena, carmelita, bisbe de Mallorca i d'Elna», *Anuari de la Societat catalana de filosofía,* I (1923), 165-212; «De mag. Guidone Terrini, priori generali ordinis nostri, episcopo Maioricensi et Elnensi», *Analecta Ordinis Carmelitarum,* V (1923), 189 y ss.; «Eltomismo del doctor Breviloc Guiu Terré», *Miscel.lània. Tomista,* Barcelona, 1924, 81-96; «Idees jurídique del mestre Guiu Terrena», *Miscel.lania Patxot,* Barcelona, 1931, 174 y ss., y *Guiu Terrana, carmelita de Perpinyà,* Barcelona, 1932.

(137) *Primer del Crestià,* Iª, 62.

intactos y convalidar todos los tipos de poder y de gobierno, democráticos, aristocráticos, monárquicos y tiránicos, simplemente superponiéndoles una autoridad —con funciones arbitrales y moderadoras—, supondría cubrir pero no resolver los problemas de la convivencia social, dejando insatisfechas algunas de las aspiraciones fundamentales de la conciencia humana. Pero, haciendo hincapié en su teoría monocrática, el núcleo de la cuestión está en el planteamiento que hace Eiximenis como inicio especulativo: una construcción sobrenaturalizada y sacralizada de las realidades político-sociales. La consecuencia no puede ser otra que la coherente yugulación de la dimensión cívica del individuo y muy especialmente de sus facetas susceptibles de una repercusión social. Constatar que es necesaria una subordinación de lo temporal-público a lo sacro, equivale a prescribir una opresión práctica y a explayar una noción de «comunidad internacional» que culmina en una interpretación «glorificada» de lo existente; crear, por tanto, una objetualidad espectral que oculta, en sus fórmulas rigurosas y aparentemente racionales, toda huella de su propia esencia fundamental: la relación entre los hombres y la *Gestaltung* social.

MANUEL J. PELAEZ

Seminario de Historia del Derecho
Facultad de Derecho
Universidad de
BARCELONA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

LA CREACION ARTISTICA EN «LA BARRACA», DE BLASCO IBAÑEZ

La barraca, una de las dos obras maestras de Vicente Blasco Ibáñez, es de las más representativas del vigor descriptivo y del realismo pictórico que aparecen en la primera etapa de su producción literaria: las novelas valencianas. El presente estudio se orienta a destacar los componentes artísticos y el conjunto armónico de esta obra, que resaltarán al analizarse sus principales rasgos literarios.

La novela está estructurada en forma tal que conduce inevitablemente al desenlace: la expulsión de Batiste y su familia de la huerta, localidad en la que eran recién llegados, intrusos malamente admitidos. Solamente en el capítulo VIII, con motivo de los funerales y entierro del pequeño Pascualet, se produce una quiebra temporal, una suspensión de hostilidades por parte de los huertanos, que mueve a los lectores a pensar que las fuerzas deterministas no lograrán su propósito; pero este paréntesis es únicamente un respiro para Batiste. Aunque hay que admitir que la estructura no es la de una rueda, esta novela es como una serpiente que se muerde la cola: comienza con la miseria y el deambular de la familia Batiste, cargando sus escasas pertenencias sobre el carro tirado por el caballo «Morrut», y termina con el incendio de la barraca, la destrucción de las cosechas y la pérdida de todas sus propiedades; prácticamente en peores condiciones que las de su arribo a la huerta y con el mismo futuro de miseria.

El patrón estructural no difiere mucho del que sigue Blasco en muchas de sus novelas, siendo los capítulos aproximadamente de la misma extensión. En el capítulo I, a modo de exposición, se describe artísticamente a la que resulta después gran «personaje» de la novela: la rica vega o huerta valenciana; parte de las costumbres de los huertanos; y sirve para introducir al antagonista, a algunos de los personajes principales y dar las primicias de la historia del tío Barret y

el avaro don Salvador, el antiguo dueño de la barraca y de las tierras malditas. En el capítulo II se retrocede diez años para narrar el origen de la maldición y la conjura de los huertanos, en relación con el trágico fin de don Salvador a manos del tío Barret, que muere en el presidio. A esto suceden los capítulos III al VII, que no recalcan en la acción, sino que son contentivos de narraciones episódicas sobre la instalación de la familia Batiste en las tierras, su roturación y siembra y la restauración de la barraca, todo lo que provoca la animosidad de Pimentó y de los huertanos; detalles regionalistas como el Tribunal de las Aguas; el incidente entre Batiste y Pimentó sobre el riego y reparto de aguas; el episodio intercalado del noviazgo entre Roseta y Tonet; la escuela del seudomaestro don Joaquín y las historias del tío Tomba; la muerte del caballo «Morrut» y el mercado de compraventa de bestias en Valencia. El capítulo VIII retorna la acción y narra la reacción favorable de los huertanos con motivo de la muerte del pequeño Pascualet, y, como se ha expuesto, la suspensión de hostilidades parece presagiar un viraje en el destino de la familia Batiste. Esto, en definitiva, no ocurre por la presencia del elemento naturalista del alcoholismo en el capítulo IX, que resulta preparatorio del clímax trágico y violento del capítulo X, o sea la confrontación final entre Batiste y Pimentó, la muerte de éste y la venganza de los huertanos.

Aunque no con la misma fuerza que en *Cañas y barro* (1), los capítulos de *La barraca* terminan con algún toque dramático, incidente o nota reveladora; lo que demuestra la destreza de Blasco para lograr, con una acción limitada, que el lector no desvíe su atención e interés. Los episodios accesorios o circunstanciales están como tejidos armónicamente, dentro de la estructura, en torno de la cuestión central, obedecen a gradaciones y a relaciones de causa a efecto, tan del agrado de las novelas naturalistas, y hacen que la trama siga una lógica estricta.

Lo que se ha dicho de Blasco, en general, acerca de que su instintivo crear anula prácticamente el tiempo y que es como si se situara en un plano ideal de instantaneidad, resulta enteramente aplicable a *La barraca* (2). Si se descarta la visión retrospectiva de la tragedia que había ocurrido diez años antes, la trama de la novela se desenvuelve en menos de un año, contado desde la ocupación de las tierras por Batiste hasta la recolección del trigo e incendio de la barraca. El tiempo tiene poca importancia para el argumento y apenas afecta

(1) Jeremy T. Medina: «The Artistry of Blasco Ibáñez's *Cañas y barro*», *Hispania*, 60 (may 1977), 282.
(2) Miguel Angel Escalante: «Notas sobre el estilo de Vicente Blasco Ibáñez», *Cultura*, 2 (1951), 85.

a los personajes por la naturaleza simbólica de éstos, como se verá más adelante.

La ordenación del tema, o *disposición,* como uno de los períodos de las fases de la Estética, la lleva a cabo Blasco alrededor de una cuestión central: el odio de los huertanos hacia los dueños de las tierras, la conspiración de aquéllos y la intromisión de la familia Batiste en el ambiente hostil de la huerta, que da pie a diferencias y violentas luchas personales. Junto a este problema central juega un papel muy importante el tema de la pobreza, al extremo de que las consecuencias de la miseria afectan a casi todos los personajes, siendo la lucha por la supervivencia parte de las relaciones de causa a efecto en la novela. Otras preocupaciones temáticas presentes son la injusticia social, la usura, el alcoholismo y la deficiente enseñanza rural.

La barraca no es una historia de personajes, sino de ambiente y situaciones. Batiste, el antagonista Pimentó, sus respectivas mujeres, Teresa y Pepeta, el tío Barret, don Salvador, don Joaquín, el tío Tomba y Copa, que son los principales, resultan en cierto modo opacados frente a la conjura colectiva, la vega y el mundo particular en que viven los huertanos, pero no al extremo de que sean «meras siluetas que se mueven en el paisaje», como dijo un crítico (3). Cierto es que no hay un verdadero desarrollo psicológico y, cuando existe, es muy sutil, como en el capítulo final, donde el autor se sirve de las alucinaciones en la pesadilla de Batiste (558-559), en un tránsito de la fantasía a la realidad, para describir su emocional estado mental (4). Ninguno de los personajes es analizado profundamente; y el mismo Batiste no sobresale como protagonista, título que pudiera aplicarse con más precisión a ese personaje masa o colectivo representado por los huertanos hermanados y confabulados en una causa común. Si a esto se añade el impacto de las sorprendentes y artísticas descripciones de la exuberante vega valenciana, que son lo más importante de la novela, no resulta difícil comprender por qué los personajes son secundarios y su desenvolvimiento psicológico se queda en la superficie. Batiste no es tan importante como protagonista porque representa, universalmente, al hombre honrado y esforzado que es obligado a luchar por el mantenimiento de su familia frente a un medio ambiente que le es adverso.

Contribuye a dar mayor énfasis al realismo de Blasco el uso que él hace de la perspectiva y la posición en que se sitúa para objetivar

(3) Joaquín Ortega: «Vicente Blasco Ibáñez», *Wisconsin University Studies,* 20 (1924), 226.

(4) Las cifras entre paréntesis en el texto hacen referencia a las páginas de *La barraca* en Vicente Blasco Ibáñez, *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1964), I, pp. 479-561. Todas las citas de la novela, en adelante, son de esta quinta edición.

sus impresiones. Sus ideas y pensamientos se hallan, a veces, dentro de las personas en general, de la masa, como cuando los huertanos víctimas de los terratenientes sugieren a Pimentó que tenga prudencia con don Salvador, hombre familiarizado con los juzgados y que tiene amigos influyentes, pues con «gente así siempre pierde el pobre» (489). También cuando Pimentó y sus amigos aconsejan al tío Barret que no reaccione violentamente contra los empleados del juzgado, porque esa gente «era la Justicia, y el pobre siempre pierde metiéndose con ella» (492). Pero, por lo general, se halla el punto de vista del autor dentro de un personaje, en posición «empática», sintiéndose el observador dentro de lo contemplado, para captar así su verdad armónica.

Abundan los ejemplos en los que el escritor hace uso del estilo indirecto libre de identificación con sus personajes, tras los que se oculta y disimula para emitir juicios y valoraciones personales. Esta es una de las características fundamentales del impresionismo y a la vez del naturalismo. Se configura el llamado estilo indirecto libre, en parte, por el uso narrativo del pretérito imperfecto, del que se tratará más adelante, y en parte, por el «discurso vivido», o transcripción de lo hablado. Batiste, desesperado porque su trigo moría de sed, decide abrir las compuertas para darle el riego, y razona así: «Y todo, ¿por qué? Por la injusticia de los hombres, porque hay leyes para molestar a los trabajadores honrados... No debía pasar por ello. Su familia antes que nadie. ¿No estaba dispuesto a defender a los suyos de los mayores peligros? ¿No tenía el deber de mantenerlos?» (509). Pimentó trata de justificar su negativa a pagar el arrendamiento a la dueña de sus tierras, exclamando: «¿Por qué había de pagar él? Vamos a ver: ¿por qué?... Bueno; él no trabajaba mucho, porque era listo y había conocido la farsa de la vida.» Y seguidamente, hablando de la señorona gorda de Valencia y de sus hijas, expresa: «Que viniera ella a trabajarlas [las tierras]; que fuese agarrada al arado con todas sus arrobas de carne, y las dos chicas de los lacitos unidas y tirando de él, y entonces sería su legítima dueña» (549-550). La reproducción de las palabras del personaje en forma de discurso vivido se observa también en el pasaje en que, hablando de su conversión a la prostitución, «Rosario empezó a reír de ella misma. Ahora se llamaba Elisa. ¿No lo sabía? Era exigencia del oficio cambiar el nombre, así como hablar con acento andaluz» (485). Como los ejemplos anteriores hay muchos. Representan no sólo las palabras, sino también los pensamientos y los sentimientos, las preocupaciones y las ilusiones; en breve, toda o casi toda la vida psíquica consciente de los personajes. Apenas existe el diálogo propiamente

dicho en esta novela, y generalmente se integra de una o dos frases mezcladas con palabras valencianas. La más de las veces el diálogo aparente figura en la mencionada forma indirecta de discurso vivido o transcripto.

En otras ocasiones, Blasco adopta la posición del autor omnisciente para dejar expuestas, sin que lo parezca, sus propias ideas sobre la justicia y la función social de la propiedad, en los primeros tiempos de su liberalismo radical de izquierda. Basta revisar los ejemplos que siguen para que en ellos resalte su crítica y rebelión contra el sistema imperante en aquellos tiempos. Cuando el tío Barret da muerte al avaro y explotador dueño de sus tierras, la noticia circula por toda la vega como un cañonazo, y el autor se introduce para comentar: «¿Habéis visto el gesto hipócrita, el regocijado silencio con que acoge un pueblo la muerte del gobernante que le oprime?... Así lloró la huerta la desaparición de don Salvador» (495). Al tener éxito la conjuración instintiva, el acuerdo tácito de los huertanos para que nadie pudiese cultivar las tierras malditas, acción que perjudicaba a los también avaros herederos de don Salvador, Blasco toma partido al decir que, alguna vez «se habían de imponer los pobres y quedar los ricos debajo». Dos párrafos después expresa el autor que los desolados campos de Barret, que mantenían unidos a los huertanos, eran el «monumento que proclamaba su poder sobre los dueños, el milagro de la solidaridad de la miseria contra las leyes y la riqueza de los que son señores feudales de las tierras sin trabajarlas ni sudar sobre sus terrones» (497). También hace uso de la omnisciencia para dejar sentada su crítica al atraso del sistema de enseñanza en la huerta. Don Joaquín, que no tenía título de maestro, empleaba en su escuelita el método moruno, «canto y repetición, hasta meter las cosas con un continuo martilleo en las duras cabezas» (520).

Más que los cambios en el punto de vista, destacan las técnicas descriptivas, pues en esta novela no interesa tanto lo descrito como la forma en que se describe. Blasco era un amante de la naturaleza en bruto y sus descripciones son más dinámicas que estáticas. Ante la tremenda vitalidad del paisaje valenciano, él no se detenía en contemplar el detalle minucioso y describirlo a lo Azorín, sino que, dejando correr su improvisación, aprovechaba la mayor cantidad de elementos vitalistas para darles forma en el acto (5). Originalmente, esta novela había sido un cuento, y se ha dicho que con su argumento podría hacerse una novela corta de veinticinco páginas (6). ¿Cómo se explica, pues, el éxito de *La barraca* con una trama y acción tan

(5) Escalante, p. 71.
(6) Ortega, p. 218.

reducidas? Búsquese en el valor poemático de sus técnicas descriptivas y se hallará la respuesta. La falta de acción está compensada por el movimiento descriptivo interior que ayuda a que se produzca un balance artístico.

Frente al impacto de la huerta valenciana el autor logra su máximo nivel creador, se emociona y trabaja febrilmente como si estuviera empeñado en la creación de un gran mural, describiendo el paisaje en la totalidad de su ambiente. Esto lleva de la mano al impresionismo de Blasco, tópico que, aunque mencionado por algunos críticos, siempre ha sido rozado como de pasada, tímidamente. Aquí se tratará de calar un poco más hondo, de mostrar cómo trabajaba el autor con las técnicas y características impresionistas, que eran de las favoritas de los escritores naturalistas.

Su técnica impresionista guarda relación con lo que declaró a Cejador en carta de 6 de marzo de 1918 sobre el arte de escribir novelas: «El que verdaderamente es novelista posee una imaginación semejante a una máquina fotográfica, con el objetivo eternamente abierto... Y nacer novelista es llevar dentro el 'instinto', que hace adivinar el alma de las cosas, asir el detalle saliente que evoca la imagen justa...» (7). Y a Eduardo Zamacois personalmente le expresó: «yo soy un impresionista y un intuitivo» y «creo que las obras de arte se ven instantáneamente o no se ven nunca...» (8). Especialmente en *La barraca* se advierten las tres cualidades que casi todos reconocen en sus páginas descriptivas: luz, color y fuerza plástica, y también uno de sus valores personales, la fuerza de las imágenes, expresadas escuetamente en brochazos rápidos. Son imágenes prácticas, hirientes, expresivas. La relación de los recursos impresionistas que a continuación serán analizados no obedece a una jerarquía, a una gradación, ni tampoco agota todas las característics del impresionismo, limitándose a los más típicos o a los que tienen mayor fuerza y mejor caracterización en esta obra (9).

En el rasgo impresionista de la reproducción o representación de impresiones sensoriales en la forma más inconsciente posible, dentro de las limitaciones del lenguaje, el autor trata de trasladarnos su pri-

---

(7) Julio Cejador y Frauca: *Historia de la lengua y literatura castellana* (Madrid, Revista de Archivos, 1918), IX, 471-478.

(8) *Vicente Blasco Ibáñez* (Madrid, 1928), p. 17.

(9) En 1936 Amado Alonso y Raimundo Lida publicaron su ensayo «El concepto lingüístico del impresionismo», y en la misma publicación tradujeron los ensayos de Charles Bally, «Impresionismo y gramática», y de Elisa Richter, «Impresionismo, expresionismo y gramática»; en los que se contienen, además, las citas y referencias a las tesis universitarias alemanas sobre esta materia. Las clasificaciones, definiciones y conceptos expuestos en este trabajo se basan principalmente en los referidos ensayos. Véase Charles Bally, *et al.*, *El impresionismo en el lenguaje*, traducción y notas de A. Alonso y R. Lida, Colección de Estudios Estilísticos, 2 (Buenos Aires, Instituto de Filología, 1936).

mera impresión —a menudo en forma de una imagen espontánea—, tal como él la capta, sin que intervenga mucho la reflexión, la razón o la inteligencia. Quizá lo más notable de Blasco sea sus imágenes descriptivas, especialmente las que se contraen a impresiones o sensaciones visuales de luz y color, que él construye en rápido y fácil movimiento, apenas pensado, al correr de la pluma. Se ha repetido, con razón, que el autor tenía el don de colorear las cosas como si fuese pintor. Véase cómo sugiere la hiriente sensación al describir una mañana de la huerta. «Tras los árboles y las casas que cerraban el horizonte asomaba el sol como enorme oblea roja, lanzando horizontales agujas de oro que obligaban a taparse los ojos» (483). Los ruiseñores soltaban sus gorjeos «como si los hiriese la luz del alba con sus reflejos de acero» (481). Y en la hoja de la terrible hoz degolladora se describe la descomposición prismática, «se quebraba un rayo de sol y se reproducía el azu del cielo» (494). En la siguiente imagen emplea la técnica predilecta de los impresionistas (Monet y Turner en la pintura, Zola en la novela), de utilizar la luz para revelarnos la vibración y profundidad del aire y del vapor. «El espacio vibraba de luz y de calor. Un sol africano lanzaba torrentes de oro sobre la tierra, resquebrajándola con sus ardorosas caricias» (542). Es también notable la reproducción del disparo, a traición, de Pimentó a Batiste, «salió de entre las cañas una recta y fugaz lengua de fuego, una flecha roja, que, al disolverse, produjo un estampido» (555). Otra técnica pictórica figura en estos dos ejemplos, la «barraca aparecía como esfumada entre las nubes de humo» (499), y, a lo lejos, las torres de Valencia aparecían «esfumadas por la distancia» (481).

Todos los anteriores ejemplos, y otros que no se citan por falta de espacio, hacen buena la definición de Ferdinand Brunetière en el sentido de que el impresionismo literario es «como una trasposición sistemática de los medios de expresión de un arte, que es el arte de pintar, al dominio de otro arte, que es el arte de escribir» (10). Es digno de mención el uso del color rojo a lo largo de esta novela, por su frecuencia, fuerza y vitalidad. Pueden rastrearse más de cuarenta alusiones al rojo, la mayor parte en impresiones sensoriales coloristas, descriptivas de la tierra, la huerta, el agua de las acequias, las nubes y las montañas. Y la menor proporción sobre el rojo como color básico y primitivo: muerte, sangre, rabia, violencia, pasión y fuertes emociones (11).

---

(10) A. Alonso y R. Lida: *El impresionismo*, p. 146.

(11) Para más detalles, véase el estudio de Vernon A. Chamberlin, «Las imágenes animalistas y el color rojo en *La barraca*», *Duquesne Hispanic Review*, 6, núm. 2 (octubre, 1967), 23-36.

Aunque el fuerte de Blasco son las sensaciones de luz y color, también se observa en esta novela una tendencia impresionista de captar la plenitud e instantaneidad de la imagen en impresiones auditivas y olfativas. La huerta despierta con bostezos ruidosos representados por toda una sinfonía orquestal, un complejo de ruidos en movimiento, el canto del gallo rueda de barraca en barraca, el badajeo de campanas es intercambiado entre pueblecitos, y el despertar de bestias se integra con los relinchos de caballos, mugidos de corderos y ronquidos de cerdos (481). Ayuda a completar el unísono de las voces, el chirrido de ruedas, las canciones perezosas, los gritos de arrea y, «de cuando en cuando, como sonoro trompetazo del amanecer, rasgaba el espacio un furioso rebuzno del cuadrúpedo paria» (482). Con técnicas auditivo-animistas, a la muerte del pequeño Pascualet, el perro se despide de él, y al igual que «el disparo que saluda a la bandera que se iza, sonó un gemido extraño, prolongado, horripilante, algo que hizo correr frío por muchas espaldas». Y en la preparación de los instrumentos de los músicos que acompañarían el cortejo fúnebre, «gorjeaba el clarinete, hacía escalas el cornetín y el trombón bufaba como un viejo gordo y asmático» (540). La sensación olfativa también es captada impresionistamente. En los jardines, por sobre las tapias, «exhalaban los jazmines su fragancia azucarada, y las magnolias, como incensarios de marfil, esparcían su perfume en el ambiente ardoroso impregnado de olor a mies» (542).

El animismo o espiritualización de lo inanimado no es un recurso exclusivo del impresionismo, pero es muy común entre los escritores naturalistas e impresionistas que dan una interpretación vitalista y aún primitiva de la vida, de acuerdo con los descubrimientos biológicos y antropológicos hechos en el siglo XIX. En esta obra, como antes se ha expuesto, la Naturaleza juega un papel importantísimo, casi es humana; por ello es que la huerta, personificada, se despierta con bostezos ruidosos (481), se despereza voluptuosa bajo el beso del sol primaveral (541) y gesticula con fantásticas muecas (560). Pero, donde ésta técnica alcanza su mayor altura es en el ejemplo del trigo de Batiste, que, por trampas de Pimentó, pierde su turno en el riego y está muriendo de sed. El «trigo enfermo, arrugado, sediento, que le llamaba a gritos pidiendo un sorbo para no morir» (509). La vivificante agua de la acequia pasaba de largo, para otros campos, «y su pobre trigo allí, arrugándose, languideciendo, agitando su cabellera verde como si hiciera señas al agua para que se aproximara y lo acariciase con un fresco beso» (508).

La comparación de una sensación con otra es también técnica impresionista, ya los objetos comparados se coloquen uno junto al

otro, ya se prescinda de la designación de uno de ellos y de la forma de comparación. Batiste, desesperado por la falta del riego, se imagina que la «sed de su trigo y el recuerdo de la multa eran dos feroces perros agarrados a su corazón. Cuando el uno, cansado de morderle, iba durmiéndose, llegaba el otro a todo correr y le clavaba los dientes» (508).

Ya antes se consideró, al tratar del punto de vista, un aspecto del estilo indirecto libre. Ahora se verá la otra parte, o sea el uso narrativo del pretérito imperfecto. Blasco Ibáñez construyó casi toda su novela regional valenciana haciendo uso del estilo indirecto libre, a tal punto que es difícil encontrar pasajes largos sin ejemplos. En *La barraca* hay cientos de ejemplos en que se narra en el imperfecto, rasgo a la vez impresionista y naturalista, notable por su fuerza pictórica y porque propicia la presentación de imágenes con un gran sentido de vitalidad. No parece ser el autor sino un testigo ocular el que describe a continuación, usando el imperfecto para representar sensaciones e impresiones: «Chirriaban las puertas al abrirse, veíanse bajo los emparrados figuras blancas que se desperezaban con las manos tras el cogote, mirando el iluminado horizonte. Quedaban de par en par los establos, vomitando hacia la ciudad las vacas de leche, los rebaños de cabras, los caballejos de los estercoleros. Entre las cortinas de árboles enanos que ensombrecían los caminos vibraban cencerros y campanillas, y cortanto este alegre cascabeleo sonaba el enérgico ¡arre acá! animando a las bestias reacias» (482).

La oración nominal pura, uno de los rasgos fisonómicos que más caracterizan el estilo de los impresionistas, es usada por Blasco con un efecto más vivo que las oraciones verbales perfectamente articuladas. El las empleaba, principalmente, en la descripción de realidades externas. La alteración de la estructura regular, con supresión del verbo activo, figura en este pasaje: «Miró en torno, buscando al criminal. Nadie... En los caminos inmediatos, en las sendas, ni una persona» (533). El autor pudo haber dicho que no había nadie, o que no se veía a ninguna persona, pero prefirió omitir el verbo. Emplea también, y con mayor frecuencia, las frases invertebradas de estilo fragmentario, en las que, si bien se encuentra el verbo, éste queda desvirtuado de su fuerza primaria, figurando en frases relativas o en forma de gerundios, participios pasados e infinitivos (12). En el siguiente ejemplo ya no aparece la frase nominal pura —ausencia absoluta de verbo activo—, pero sí se observa el estilo fragmentario que revela un efecto impresionista: «En la puerta de una escalerilla le hacía

(12) Ha sido estudiado este problema en Robert E. Lott, *The Structure and Style of Azorín's «El caballero inactual»* (Athens: University of Georgia Press, 1963), pp. 62-64.

señas *una buena moza, despechugada, fea, sin* otro encanto que el de una juventud próxima a desaparecer; los ojos húmedos, el moño torcido, y en las mejillas manchas de colorete de la noche anterior: una caricatura, un payaso del vicio» (484). Y en la misma forma hace uso de la estructuración esquemática del lenguaje, construyendo con toques dispersos o aislados, sin seguir el orden natural o lógico de la sintaxis. Los impresionistas franceses fueron los primeros en desarrollar las posibilidades estilísticas del esquematismo. En este pasaje Blasco da el toque aislado, sólo destaca los puntos focales que más impresionan: «El caballo..., el pobre «Blanco»..., estaba en el suelo...; sangre...» (533).

La visión difiere al cambiar el punto de mira y es impresionista cuando el escritor no rectifica nada sino que traduce su impresión de un instante singular. Existen tantas perspectivas cuantos planos pueden establecerse, cuantas direcciones, distancias y dimensiones caben ante la mirada o la comprensión. Se aumenta la idea del fuerte consumo de aguardiente por medio de la visión impresionista que tiene el escritor, en un doble plano: la taberna y los estómagos de los espectadores situados en el patio, los que, «contagiados por los del juego, se pasaban de mano en mano los jarros pagados a escote, y era aquello una verdadera inundación de aguardiente, que, desbordándose fuera de la taberna, bajaba como oleada de fuego a todos los estómagos» (547). Cuando el tío Barret da muerte a don Salvador, la abundante sangre de éste enrojece la acequia, que al labriego le parece más caudalosa, por lo que, aterrorizado, echa a correr, «como si temiera que el riachuelo de sangre lo ahogase al desbordarse» (495). Y en la huerta las noticias circulan velozmente, «saltando de barraca en barraca en alas del chismorreo, el más rápido de los telégrafos» (535).

En esta exploración por el impresionismo resaltan los rasgos y recursos que aparecen bien visibles en *La barraca,* pero, en opinión del autor de este trabajo, ellos realmente no obedecen a una decidida intención o voluntad de estilo por parte de Blasco, sino que son el resultado de su dinamismo instintivo. Gran parte de su impresionismo es inconsciente, sin que llegue a ser, integralmente, un técnico estilista de esta tendencia. En lo que sí no cabe discusión es en que su veta impresionista le cuadraba muy bien, para sus logros como escritor naturalista, en la primera etapa de su producción literaria.

La *elocución,* otro de los períodos de las fases de la Estética, que consiste en dar forma verbal al tema, la desenvuelve Blasco con las técnicas novelísticas advertidas hasta aquí y con un estilo dotado de «un poder dinámico de impaciencia que hace palpitar las pala-

bras» (13), que resulta absorbente para el lector, y que alcanza su más alto valor artístico-creativo cuando las circunstancias están cargadas de emoción, tensión o patetismo. El estilo en esta novela es una combinación de simplicidad y al propio tiempo de riqueza expresiva. Algunos efectos estilísticos, como el uso frecuente del imperfecto, antes visto, y de símiles y metáforas, hacen que el lenguaje alcance, en muchas ocasiones, nivel poético. En *La barraca* se hace más uso del símil que de la metáfora. Figuran más de treinta y cinco símiles. De ellos, la mayor parte concierne al hombre, y el resto a la Naturaleza y a lo inanimado. Se emplea el símil, principalmente, en la descripción de personajes, en el costumbrismo y en la pintura de ambiente. Los grandes cuadros de hortalizas son semejantes «a enormes pañuelos verdes» (481). Los campesinos, al amanecer, que marchan de la huerta hacia Valencia, son «filas de puntos negros y movibles, como rosarios de hormigas» (482). Justamente antes de atacar a don Salvador, y en un estado de semilocura, el tío Barret «sonreía como una hiena» (494). Aparecen unas veinte metáforas, y de ellas quince se refieren al hombre y sus pertenencias y el resto a la Naturaleza. Este lenguaje poético es usado mayormente en momentos cruciales de la acción, para intensificar la tensión, o cuando se quiere crear un ambiente siniestro o de suspenso. Batiste se considera a resguardo de cualquier traición o emboscada mientras lleve pendiente del brazo su escopeta, «el magnífico pájaro de dos voces» (553). Los cirios comprados por Pepeta, para alumbrar el cadáver de Pimentó, son «amarillentas lágrimas de luz» (561). Los empleados del juzgado, vestidos de negro, que vienen a embargar las pertenencias del tío Barret, son «fúnebres pajarracos con alas de papel arrolladas bajo el brazo» (491). Con referencia a la Naturaleza, el agua enrojecida de la acequia es la «vivificante sangre de la huerta» (508); y los pajarillos, que llenan los árboles con sus revoloteos y chillidos, son los «bohemios de la huerta» (513).

Intimamente ligadas al vívido realismo de Blasco se hallan su técnica naturalista de contrastes y la fuerza con que él destaca el lado animal de los personajes. Hay personas que mueren trágicamente, como si fuesen bestias. Un personaje odiado, como don Salvador, es liquidado en forma truculenta. El tío Barret, con la hoz, le cercena una de las manos, lanzando aquél «un rugido horripilante, un grito de bestia herida»; después, de un tajo, casi le separa la cabeza del tronco, y cae don Salvador en la acequia, quedando sus piernas en

(13) Escalante, p. 69.

el ribazo, «agitadas por un pataleo fúnebre de res degollada» (495). En forma contrastante, hay animales que mueren como personas. La ternura y simpatía del autor se vuelcan hacia el caballo «Morrut», viejo y querido rocín que «parecía una persona», y que, después de haber ayudado a Batiste durante sus estrecheces económicas, había adquirido el derecho al descanso eterno. Su partida provoca el llanto, pues era «alguien de la familia que se iba» (527). La línea divisoria entre el hombre y la bestia se esfuma, muchas veces, a causa del ambiente, instinto, miedo, odio, crueldad, agresividad y a fuerza de comparaciones que conducen a la deshumanización de personas, a personajes bestializados, y a animales casi humanizados. Las imágenes animalistas en *La barraca* fueron objeto de un estudio específico y a él se remite al lector (14).

El naturalismo a lo español de Blasco Ibáñez, la influencia que Zola ejerció sobre él en su primera producción regional valenciana, y cómo aquél superó a éste en ciertos aspectos artísticos, su escaso interés por las ideas filosóficas y científicas y su importancia como escritor imaginativo amante de a Naturaleza, han sido tópicos estudiados en términos generales y harto repetidos (15). Sólo se discurrirá aquí, brevemente, sobre ciertos aspectos específicos del naturalismo sobresaliente en la estética de *La barraca.*

En la representación o reproducción de sensaciones exquisitas, refinadas, morbosas o enfermizas, rasgo impresionista y a la vez naturalista, el escritor sugiere en el lector, lo inclina hacia la reacción que desea. Por ejemplo, en los funerales de Pascualet (541), lo que se nos trasmite es una impresión refinada, una sensación de paz y serenidad ante el entierro de una inocente criatura, en el que coopera la Naturaleza. Pero la voluntad de ser naturalista es más abvia cuando Blasco vuelca en el lector sus impresiones morbosas y logra que vibre y sienta con él sensaciones grotescas de repulsa, asco, horror, etcétera, como en el notable pasaje de la horripilante muerte de don Salvador (495), o la repugnante escena de los asquerosos animales de desecho del mercado de Valencia (529). Estas dos descripciones naturalistas, magistralmente estructuradas, y otras que se advierten

(14) Véase el citado artículo de Chamberlin, «Las imágenes animalistas y el color rojo en *La barraca*».

(15) Puede consultarse a Sherman H. Eoff: *The Modern Spanish Novel* (New York: New York University Press, 1961); J. Modave: «Blasco Ibáñez et le naturalisme français», *Les Lettres Romans,* 12 (1958), 287-301; Walter T. Pattison: *El naturalismo español* (Madrid: Gredos, 1965); Katherine Reding: «Blasco Ibáñez and Zola», *Hispania,* 6 (1923), 365-75; J. O. Swain: *Vicente Blasco Ibáñez: Exponent of Realism* (Urbana: University of Illinois, 1932), y Verne L. Vogt: «Influences of Materialistic Ideas in the Novels of Blasco Ibáñez», *DA,* 27 (1966), 1841-A-42-A.

en la novela (16), no necesitan ser expresiones bellas para provocar una emoción estética, pues aunque lo feo es en sí un antivalor, hay muchos autores que lo han admitido como categoría artística, como fuente de deleite por contraste.

Penetra en la novela un sentimiento consciente del poder del destino, de las presiones de una fuerza abstracta, del medio ambiente que puede obrar desastrosamente contra la persona. Ya desde el primer capítulo se tiene la visión pesimista de la familia Batiste, emigrante sobre su carro miserable, que huele a hambre, «a fuga desesperada, como si la desgracia marchase tras la familia pisándole los talones» (486). Batiste, a pesar de ser enérgico, emprendedor y luchador, no puede dejar de reconocer que «la mala suerte le perseguía» (497), que estaba solo contra todos, que se sentía inerme, sin poder defenderse de aquel enemigo solidarizado, que se desvanecía (534), y que toda la conjura «era algo fatal» (535), fuera de su control. *La barraca* ejemplifica, pues, la aceptación, por parte de Blasco, de la filosofía determinista del naturalismo. Hay un momento, como se ha visto, en que con motivo de los funerales de Pascualet (víctima del ambiente hostil), se produce un cambio en la psicología de los huertanos, y el lector piensa que, a la postre, no triunfarán las presiones socioambientales que tienden a la ruina de la familia. Pero esto es sólo una transición temporal, ya que el énfasis en el alcoholismo renovará las hostilidades del pasado y precipitará el trágico desenlace. Este es uno de los principales vicios de los campesinos, y la taberna de Copa, el templo del alcohol, es considerada como el centro de la actividad social de la huerta.

A diferencia de lo que acontece en *Germinal* de Zola y en *Cañas y barro*, en *La barraca* la Naturaleza no es una fuerza determinista que sacrifique la individualidad. Aquí ella no encarna un espíritu malévolo dotado de un siniestro poder trascendente que oprima a los personajes o sea responsable de sus desdichas. Muy por el contrario, las más de las veces, la Naturaleza es un agente favorable al hombre, es un paraíso donde familias enteras viven de lo que cosechan en pequeñas parcelas. «¡Qué tierras las de la vega!... Por algo, según las historias, lloraban los moros al ser arrojados de allí» (544). Así se ve cómo coopera y premia los esfuerzos de Batiste con unas cosechas abundantes y acompaña patéticamente al pequeño Pascualet, como

---

(16) La menstruación irregular de Pepeta (483); Pascualet cubierto de un légamo nauseabundo después de ser arrojado a una acequia de aguas estancadas (526); la mujer que en el mercado vende bollos adornados por las moscas y sirve licores en pegajosas copas (529), y la visión de la descomposición del cadáver de Pascualet y los gusanos atacando su fina piel (541).

madre amorosa, en su última jornada a la tumba, cubriéndolo de perfumes (541). Y en las violentas luchas entre huertanos, donde corre la sangre, trata de mitigar el efecto repulsivo y horripilante de la tragedia. Al caer don Salvador en la acequia, con la cabeza casi separada del tronco, la abundante sangre que manaba teñía de rojo las aguas, que seguían «su manso curso con un murmullo plácido que alegraba el solemne silencio de la tarde» (495). En las demás ocasiones la Naturaleza es risueña, rumorosa, aletargada, imperturbable o indiferente, pero no combate u oprime al hombre.

En el recorrido por la estética de esta obra hay que hacer mención, aunque sea someramente, al costumbrismo que se advierte en muchas de las descripciones. Las que más destacan son el Tribunal de las Aguas, un evento tradicional de la ciudad de Valencia, que databa de siglos (capítulo IV), el mercado de animales en la propia ciudad (capítulo VII), el reparto de leche (483), las hilanderas en las fábricas (511), los largos noviazgos en la huerta y la rígida autoridad paternal (516) y el respeto a la Justicia por mano propia (558). Los demás toques costumbristas, que junto con el paisaje suministran el fondo de la novela, se contraen a usos, hábitos y manera de vestir de los huertanos, muchos de los cuales reflejan la influencia de la sangre y cultura moras, especialmente los que conciernen a la apariencia de la mujer y sus acciones en público. No se hace mucho uso del dialectalismo regional. Las referencias al dialecto local figuran en palabras en valenciano, en cursiva, a veces con la traducción del autor en nota al pie, y generalmente son saludos, consejos, exclamaciones, mandatos, apodos, modismos o insultos (17). Los elementos regionalistas o costumbristas, especialmente los de influencia árabe, están cuidadosamente mezclados e integrados en la trama y sirven, además de enriquecerla, para explicar la psicología colectiva y las fuerzas ambientales y deterministas en la huerta. Blasco confirma en esta obra, una vez más, su destreza para pintar al hombre y su circunstancia, su ambiente y su momento histórico, como diría Ortega y Gasset.

Ahora ya se está en condiciones de apreciar la habilidad del autor al convertir un cuento, con una trama relativamente simple, en esa estética exuberancia descriptiva que representa *La barraca*. El análisis que se ha llevado a cabo sobre sus principales componentes artístico-literarios, que ha tratado de ser lo más completo posible dentro de las limitaciones de un artículo, demuestra cómo su estructura cerrada y lógica, la ordenación temática, la caracterización colectiva,

---

(17) Véanse ejemplos en las páginas 482, 492, 500, 505 y 507.

el punto de vista del autor, las técnicas estilísticas y descriptivas, y los recursos y rasgos naturalistas, costumbristas y, especialmente, los impresionistas, se entrelazan, se amalgaman entre sí para producir un efecto poemático de conjunto, un todo armónico, esa unidad artística que es *La barraca*. Mientras más rastreos, más calas se hagan, mejor se explican su éxito literario, los valores artísticos de su técnica y el porqué de su supervivencia como obra maestra.—*BERNARDO SUAREZ (P. O. Box 1963 University, Alabama 35486 USA).*

BREVE RESEÑA DEL CUENTO MODERNO HONDUREÑO *

I

Los primeros intentos de definir y modernizar el cuento en Honduras fueron realizados por la generación del «Grupo Renovación» en la década del veinte, dirigido por Arturo Mejía Nieto, en compañía de Marcos Carías Reyes, Arturo Martínez Galindo y Federico Peck Fernández. El movimiento cultural y literario que se gesta en ese momento en Honduras está determinado por el auge económico del capitalismo bananero en la zona periférica de la costa norte hondureña, donde se habían implantado las compañías fruteras. A nivel político, el presidente conservador, Francisco Bertrand, desde la década anterior se había convertido en el mecenas y protector de los escritores e intelectuales. Es el caso, por ejemplo, del poeta y cuentista Froylán Turcios, que logró publicar varias revistas, como *Hispanoamérica, El Ateneo de Honduras* y más tarde *Ariel* (revista de fama continental), en las cuales se dieron a conocer los ideales estéticos vanguardistas, por una parte, y por otra se convirtieron en defensores de la soberanía nacional luchando contra el imperialismo norteamericano. Los cuentistas del «Grupo Renovación» conocieron, gracias a esas revistas, los adelantos en materia de recursos técnicos y al mismo tiempo las utilizaron como órganos de difusión de sus producciones literarias.

Desde ese momento, en el panorama del cuento hondureño (década del veinte) se desarrollan dos vertientes o corrientes literarias que marcarán en forma definitiva su desarrollo futuro: *el criollismo*

* Ponencia presentada en el Coloquio Internacional sobre el Cuento Hispanoamericano actual, celebrado en la Universidad de París-Sorbona, en mayo de 1980.

(con sus variantes: costumbrismo, regionalismo) y el *cosmopolitismo.* La primera corriente alcanzó un rápido desarrollo y estaba representada por Marcos Carías Reyes *(Germinal,* 1936), Federico Peck Fernández *(Vaqueando, La historia de un dolor),* Emilio Murillo *(Alma criolla,* 1940), Samuel Díaz Zelaya *(Camino real)* y Argentina Díaz Lozano *(Topacios,* 1940). La proliferación del cuento criollista hondureño está determinada por el carácter agrario y feudal de nuestra economía, que determina la máxima concentración de la población campesina en las zonas rurales, donde impera una oligarquía conservadora terrateniente en posesión de la mayor parte de las tierras cultivables. La corriente cosmopolita está representada por Arturo Mejía Nieto y Arturo Martínez Galindo, prácticamente los iniciadores, aunque de una manera primaria, del cuento moderno hondureño. Ambos viajaron al exterior, concretamente a los Estados Unidos, donde se pusieron en contacto con la narrativa vanguardista europea. Arturo Martínez Galindo publica en 1940 su libro de cuentos *Sombras,* donde encontramos los primeros elementos del cuento psicológico hondureño.

II

En la década del treinta surge en la literatura hondureña la generación del 35, llamada también generación de la dictadura (destacándose más que todo en el campo de la poesía).

Este grupo de escritores se desarrolla alrededor de la revista *Tegucigalpa* (dirigida por Alejandro Castro y en la segunda etapa por su hijo), donde publican sus primeras creaciones narrativas y conocen las innovaciones de la vanguardia latinoamericana y europea. La mayor parte de estos cuentistas crecieron bajo la sombra frondosa de la dictadura de Tiburcio Carías Andino (1933-1949), aliado y defensor de las compañías bananeras, que en todo momento puso a su disposión una burocracia estatal y un ejército obediente y sumiso a sus dictados. Este es el período en que la economía hondureña se convierte exclusivamente en una economía monocultivista, siguiendo las estrategias del capitalismo monopolista extranjero, que explotó metódicamente a miles de obreros en los campos bananeros de la costa norte hondureña. En ese contexto político-económico se desarrolla esa generación narrativa, que en la mayoría de los casos, debido a su ideología conservadora, escamoteó la realidad hondureña al describirnos de una manera colorista y estereotipada al campesinado como personaje central de sus relatos. El cuento criollista se consolida, pues, a través de sus máximos representantes Víctor Cáceres

Lara, Eliseo Pérez Cadalso y Alejandro Castro, h. Paralelamente a la consolidación y desarrollo del cuento criollista se cultiva, aunque de una manera tímida y esporádica, el cuento cosmopolita, que se aparta totalmente de los cánones, técnicas y temas del cuento tradicional para profundizar en el análisis de una nueva temática con nuevos recursos formales.

III

En los años cincuenta el panorama político cambia totalmente en Honduras: la dictadura de Tiburcio Carías, que había gobernado el país durante dieciséis años apoyado por las compañías bananeras, le entrega el poder a Juan Manuel Gálvez, ministro de Guerra, siguiendo los lineamientos y estrategias del Departamento de Estado de los Estados Unidos de Norteamérica; en el plano social surge poco a poco una clase media incipiente, los grupos populares se organizan y presionan por mejores condiciones de vida; económicamente, de una economía monocultivista bananera se pasa a una cierta diversificación de productos y se sientan las bases de una primaria industrialización; se inicia entonces una cierta liberalización política que favorece culturalmente al país: aparecen en las librerías las obras de los narradores vanguardistas europeos y norteamericanos, lo mismo que la literatura fantástica argentina representada por Jorge Luis Borges, Bioy Casares y Leopoldo Marechal; surgen nuevas revistas literarias, como *La Pajarita de Papel* (órgano del Pen Club de Tegucigalpa) y la revista *Extra* (dirigida por el poeta Oscar Acosta), que dan a conocer las producciones literarias de los nuevos narradores hondureños. Los cuentistas criollistas publican sus obras más importantes: Víctor Cáceres Lara edita *Humus* (1952); Eliseo Pérez Cadalso, *Cenizas* (1955) y *Achiote de la comarca* (1959), y Alejandro Castro, h., *El ángel de la balanza* (1957). En este movimiento cultural, los nuevos narradores cosmopolitas, que ya en la década anterior se habían perfilado como grandes innovadores, comienzan a publicar en forma suelta sus relatos. Santos Juárez Fiallos, por ejemplo, bajo la influencia de las lecturas de Sigmund Freud, Carl Jung y la obra narrativa de Jorge Luis Borges, publica los cuentos *Compensación, El arma en la mente, El hombre que no quería hablar* y *El milagro,* con los cuales crea un cuento urbano, psicológico, donde analiza y plantea los problemas y preocupaciones de una clase media en ascenso en el panorama de la sociedad hondureña. Lo mismo realiza Orlando Henríquez, que poco a poco va definiendo un nuevo tipo de cuento en Honduras: los cuentos de ciencia-ficción que tardíamente serán recogidos en su libro *Doce cuentos y una fábula* (1967).

Pero es el poeta, ensayista y cuentista Oscar Acosta quien en forma definida consolida y desarrolla el cuento moderno en Honduras al publicar en 1956 un conjunto de relatos breves bajo el título *El arca,* en la ciudad de Lima (Perú). Oscar Acosta, de 1952 a 1958, desempeñó el cargo de secretario de la Embajada de Honduras en el Perú. Fue allí precisamente, en la América del Sur, donde entró en contacto con la nueva narrativa latinoamericana, especialmente con Jorge Luis Borges, que es el padre rector de todos sus relatos a nivel técnico y temático.

Su libro *El arca* está integrado por 18 relatos, que en algunos momentos carecen de argumento, rompiendo de esta manera la estructura clásica del cuento costumbrista para darle paso a una nueva composición donde lo que prevalece es una idea central tratada de manera sintética por medio de un relato ágil y dinámico. Oscar Acosta, en algunos cuentos, como *El sueño, El novio, El cazador, La búsqueda* y *El regresivo,* pone en práctica un conjunto de nuevas técnicas narrativas, como la ambigüedad, la introspección, el desdoblamiento y el monólogo interior, que lo colocan en la vanguardia del cuento moderno hondureño. Además, en todos esos cuentos encontramos la influencia borgiana y kafkiana, tanto a nivel de actitudes de los personajes, que recurren constantemente al inconsciente, como a nivel ambiental, donde lo que priva es el sueño, la pesadilla, el miedo, la angustia, la muerte. Sus personajes son kafkianos, recurriendo la mayoría de los casos al desdoblamiento, al transformarse en animales (recordemos *La metamorfosis),* y algunos que pasan de la edad senil a la infancia.

De todos esos cuentos, únicamente encontramos tres que hacen referencia a una realidad histórica concreta con sus implicaciones ideológico-políticas. Es el caso de *El hombre feliz,* donde el autor critica el individualismo burgués; *Los abuelos,* donde condena la violencia ciega e irracional, las guerras civiles partidistas hondureñas, y *La letra H,* con el cual critica el anacronismo y el conservadurismo de las academias españolas. Temáticamente, el autor al final de cada cuento plantea varias enseñanzas morales cristianas con el objeto de enmendar los vicios de la sociedad, como el crimen, la intriga, la hipocresía, la autosuficiencia, la curiosidad, etc.

IV

En la década del sesenta surgen en el panorama de la narrativa hondureña dos grandes cuentistas que revolucionarán la estructura del cuento, tanto a nivel de lenguaje y recursos técnicos como a nivel

temático. Me refiero a Eduardo Bahr y Julio Escoto, ambos nacidos en la década del cuarenta. A nivel político, los grupos más conservadores del país llevan a la presidencia de la República al general Oswaldo López Arellano, que pone en práctica una política de represión contra todos los sectores progresistas; económicamente el país entra en la etapa de la diversificación de productos manufacturados gracias al apoyo del capital extranjero que invade el circuito industrial con el objeto de satisfacer las necesidades del Mercado Común Centroamericano; culturalmente surgen algunos grupos, como *Vida Nueva* y *Taunka,* activados por intelectuales progresistas que se preocupan por el desarrollo de una literatura nueva y auténtica; circulan dos revistas sumamente importantes: *Presente,* dirigida por el poeta Roberto Sosa, y *Ariel,* por el intelectual Medardo Mejía, que se destacan por su amplia labor de difusión de la cultura nacional y de los nuevos valores literarios. Es necesario indicar aquí el papel educativo y cultural desempeñado por la Escuela Superior del Profesorado Francisco Morazán en beneficio de la actividad teatral y de la nueva narrativa hondureña. Los cuentistas Eduardo Bahr y Julio Escoto, precisamente en ese centro educativo, comenzaron a conocer los grandes narradores mundiales y la nueva narrativa latinoamericana.

Eduardo Bahr inicia su creación narrativa con la publicación de dos cuentos breves titulados «Signos extraños» *(Signo mayor* y *Signo menor)* en la revista de la Escuela Superior del Profesorado (núm. 9, año II, mayo-junio, Tegucigalpa, 1966). Estos relatos se pueden considerar como una experiencia previa (sobre todo en el manejo del lenguaje) de lo que será más tarde la obra de Eduardo Bahr. En ellos se puede comprobar la influencia de las lecturas de Frank Kafka y James Joyce que el autor realiza en ese período. Además, en esos cuentos se observa ya la aplicación de nuevos recursos técnicos con los cuales rompe con el esquema del cuento costumbrista tradicional. Aplica, por ejemplo, tímidamente el monólogo interior (herencia de Joyce), la ironía y el humor, el paso del presente al pasado y viceversa en el relato, el mundo fantástico, misterioso (influencia kafkiana) y la ruptura de la historia central. A nivel de lenguaje, todavía encontramos reminiscencias del lenguaje costumbrista, herencia directa del cuentista salvadoreño Salvador Salazar Arrué. Temáticamente, el autor critica la hipocresía de las instituciones filantrópicas, la falsedad de la religión, el regocijo y espectáculo ante la muerte y demistifica en forma irónica el mito de la adoración y veneración del cristo. Esta será constante en la obra de Eduardo Bahr: el desenfado y profanación de los convencionalismos y formalismos de las clases dominantes burguesas.

En 1967, Julio Escoto publica su primer libro de cuentos, *Los guerreros de Hibueras,* con el cual obtuvo el segundo premio «Froylán Turcios», patrocinado por la Escuela Superior del Profesorado. La obra está integrada por tres cuentos: *Los guerreros de Hibueras* (el más extenso de todos y el que determina el tema), *La espera prolongada* y *Amalita.* Estos tres cuentos guardan cierta coherencia temática y de personajes y pueden considerarse como uno sólo. Este intento experimental narrativo de Julio Escoto dio poco resultado en cuanto a la innovación del cuento hondureño. Técnicamente el libro está estructurado partiendo de recursos formales tradicionales; lo mismo sucede con el tema, pues el tema de las revoluciones o guerras civiles partidistas en la literatura hondureña no es nuevo; ya ha sido tratado por algunos cuentistas costumbristas como Marcos Carías Reyes y Víctor Cáceres Lara. A nivel de ambiente y lenguaje se observa la influencia de la novela *Los de abajo,* de Mariano Azuela, como muy bien lo ha visto el crítico hondureño Víctor Manuel Ramos. El autor intenta criticar, pues, el efecto nefasto que han tenido en la vida de la nación hondureña las guerras civiles promovidas por los partidos políticos tradicionales y por los jefes «montoneros ávidos de poder».

Julio Escoto, en octubre de 1967, publica el cuento *Los estornudos* en la revista *Presente* (núm. 39), que dirige el poeta Roberto Sosa. Ese cuento es muy importante en la génesis narrativa de Escoto, por cuanto revela una gran superación técnica y temática con respecto a su obra anterior. El cuento tiene una temática urbano-intelectual, donde el autor critica con ironía y sarcasmo el mundo falso e hipócrita de los medios intelectuales hondureños, el apolillamiento de la cultura, el retoricismo académico de algunos escritores y el conservadurismo y tradicionalismo de las letras hondureñas.

Pero es en su cuento *Resistir. No resistir. La resistencia. ¿Y por qué la resistencia?* (publicado en La Antología del Cuento Hondureño, Tegucigalpa, 1968), donde Julio Escoto se revela como un narrador nato ubicándose en la vanguardia de la moderna narrativa hondureña. En ese cuento psicológico con matices surrealistas priva la ambigüedad, el misterio, la dualidad. ¿Será un crimen, un asesinato o un suicidio del personaje central? He aquí la incógnita que el autor le presenta al lector. Todos esos efectos estilísticos el autor los logra mediante el empleo del monólogo interior (infuencia directa de James Joyce), del uso de la introspección, del análisis psicológico, de la imaginación intuitiva (influido por los trabajos de Sigmund Freud y por el ambiente narrativo borgiano), donde un episodio presenciado por un personaje evoca un conjunto de recuerdos. Técnicamente encontramos dos niveles de la narración; una narración presente y una narración pasada,

gracias a la ruptura total del hilo conductor de la historia, por la incorporación de fragmentos narrativos que hacen alusión al mundo pasado del personaje central.

Eduardo Bahr en 1969 publica su primer libro de cuentos titulado *Fotografía del Peñasco.* Con este libro (igual que Julio Escoto) se sitúa en la vanguardia de la nueva narrativa hondureña, al romper definitivamente con los esquemas tradicionales del cuento criollista. Así, por ejemplo, se aleja y elimina totalmente los giros, expresiones lingüísticas del campesinado aplicadas en forma mecánica por los cuentistas costumbristas anteriores, para utilizar un nuevo lenguaje, objetivo, sintético, preciso y sencillo; plantea una temática urbano-moderna alejada de la temática rural-estereotipada. En esta obra se observa la influencia de Franz Kafka al estructurar el autor en sus relatos un mundo narrativo fantástico, el descubrimiento y aplicación de un tiempo circular-mítico y la denuncia de los esquemas de la justicia. Además, también se palpan las huellas de los narradores norteamericanos William Faulkner y Bradbury. A nivel latinoamericano es, sobre todo, Julio Cortázar, quien ejercerá una poderosa influencia en sus cuentos tanto a nivel de lenguaje como a nivel ambiental y temático. Eduardo Bahr en esa época se convirtió en un conocedor de la obra cuentística de Cortázar; baste citar a *Bestiario, Todos los fuego el fuego* y, sobre todo, *Historia de famas y cronopios.*

Fotografía del Peñasco está integrado por diez cuentos. Sobresalen, por ejemplo, *El fotógrafo reía*, donde critica, utilizando el recurso de la ironía, el burocratismo chato y amorfo; *Yo sería incapaz de tirarle una piedra* nos relata las experiencias y reflexiones de un manifestante que se autoinmola con cinco litros de gasolina y emplea como técnica una carta dirigida al presidente de la República, y *La alcachofa es un caso de silogismo,* cuento eminentemente simbólico donde critica la mecanización de la enseñanza, la educación tradicional, conservadora y memorista; también se perfila una crítica a la violencia, a las guerras promovidas por el imperialismo norteamericano.

V

Los años setenta son de mucha importancia en el contexto sociopolítico hondureño. La guerra entre Honduras y El Salvador de junio de 1969 provoca una nueva toma de conciencia del pueblo hondureño de la realidad nacional al tratar de analizar las causas y consecuencias que trajo consigo esta miniguerra; el surgimiento en 1972 de un gobierno de corte reformista, apoyado por ciertos sectores populares y

la burguesía modernista, deseosa de ampliar sus mercados tanto internos como externos; el desarrollo de una clase media y de grupos populares organizados que tratan activamente de participar en las decisiones socio-políticas; la ampliación a nivel económico del capital extranjero en los sectores agro-industriales, y en el plano cultural, los escritores e intelectuales tratan de definir una auténtica cultura y crear una literatura nacional.

En este contexto socio-cultural de esta década de los 70 surgen tres obras narrativas de capital importancia en el desarrollo del cuento moderno hondureño. Así, por ejemplo, en 1970 Marcos Carías Zapata publica su primer libro de cuentos, *La ternura que esperaba,* producto de sus experiencias vividas en la ciudad de Madrid, España, donde permaneció por espacio de diez años realizando estudios de filosofía e historia. De los cuatro cuentos que integran el libro *(Margarita, Noche de parto, Al margen), Día de boda* es el mejor logrado tanto por su temática como por el tratamiento del lenguaje. El autor nos relata el matrimonio de un estudiante latinoamericano con una muchacha española y la llegada de los padres del primero, que interiormente rechazan dicha boda.

En ese libro de cuentos observamos que Marcos Carías, a nivel de la escritura, todavía no se había depurado de algunas técnicas narrativas tradicionales, como el narrador omnisciente o la historia lineal que configuran la estructura de la mayoría de sus cuentos. Sin embargo, a nivel temático rompe con los elementos criollistas para incursionar en el campo de una nueva temática cosmopolita, ya tratada anteriormente por Eduardo Bahr y Julio Escoto. En 1976, Marcos Carías publicó su primera novela, *La memoria y sus consecuencias,* y actualmente muy pronto saldrá en circulación la segunda, titulada *Una función con móbiles y tentetiesos.*

En 1971, la Universidad Nacional Autónoma de Honduras le publica a Julio Escoto su segundo libro de cuentos, *La balada del herido pájaro y otros cuentos.* Este libro está integrado por ocho cuentos, donde el autor, utilizando algunos recursos técnicos modernos, como la ambigüedad, el desdoblamieto, la alternancia de planos narrativos, el monólogo interior, la ruptura de la historia y del tiempo narrativo, nos plantea una serie de problemas de orden político, religioso, social y sexual. Por ejemplo, en *La balada del herido pájaro* y en *Los perros de la sed,* el autor realiza una serie de planteamientos ideológico-políticos, denunciando la violencia y el terror implantado por el poder oficial. En el primero el autor nos relata el fusilamiento de Gálvez Abelardo, miembro activo de la resistencia, que es capturado y conducido a la Jefatura, donde es sometido a torturas, sufrimientos,

vejámenes, humillaciones y engaños; y en el segundo se observa cómo Pedro del Campo, joven bachiller trabajador de la fábrica de azulones Duvalier, es conducido por unos individuos hacia un barracón, donde es golpeado salvajemente para arrancarle información. Pedro se escapa y es apresado de nuevo, donde sufre el martirio de la sed. En *Cuestión de amor en la perversa banda de los monjes orates,* Julio Escoto denuncia el enriquecimiento de las congregaciones religiosas, el gasto innecesario en grandes construcciones suntuosas, sobre todo iglesias, y la posición hipócrita de los padres al predicar la humildad, la caridad, mientras miles de menesterosos mueren de hambre. Y en *Diálogo de las siete suelas,* el autor plantea y analiza el problema social de la delincuencia con todas sus causas y consecuencias. Julio Escoto, en 1971, publicó su primera novela, *El árbol de los pañuelos,* con la cual fue finalista en el premio «Miguel Angel Asturias».

En el año 1971, Eduardo Bahr obtuvo con su segundo libro de cuentos, *El cuento de la guerra,* el Premio Nacional de Cuento «Arturo Martínez Galindo», patrocinado por el Directorio Estudiantil de la Escuela Superior del Profesorado. Este libro, publicado en 1973 y reeditado por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras en 1977, es quizá el más importante del nuevo cuento moderno hondureño, tanto por el enriquecimiento técnico como por los temas que plantea. Además, es el primer tratamiento serio que literariamente se realiza del problema de la guerra honduro-salvadoreña. En los seis cuentos que integran el libro, vemos desfilar un conjunto de recursos técnicos sumamente novedosos: el monólogo interior, aplicado en forma acertada, sobre todo en el *Cuento de la guerra,* donde el personaje Pichardo expresa sus inquietudes y angustias, y en el sueño descubre que tanto los uniformes como las armas han sido proporcionados por los mismos norteamericanos imperialistas; la ironía y el sarcasmo, recursos técnicos populares que, como la risa, utiliza el pueblo —nos dice Eduardo Bahr— para defenderse y ridiculizar a las clases dominantes que los oprimen; la incorporación de un lenguaje popular propio de los grupos marginados (por ejemplo, en el cuento *Tarzán de los gorilas*) y de las clases populares; el empleo del género epistolar *(Los héroes de la fiebre),* y la utilización de todo un material sociológico como las entrevistas, encuestas, cables de prensa, etc., que trastocan la historia lineal para darle un carácter caótico y fragmentario al relato narrativo (por ejemplo, en *Crónica de un corresponsal no alineado*) y que se adapte plenamente al tema tratado. Desde el punto de vista del contenido del libro, Eduardo Bahr plantea claramente las causas y consecuencias de esa guerra inútil. En una reciente entrevista, afir-

maba que «la tesis enfocada en el texto era que el imperialismo norteamericano necesitaba fronteras comerciales en el Atlántico para la industria salvadoreña de capital gringo; recordemos que en 1969 el tal Mercado Común era pujante y los intereses económicos de los gringos eran (lo son) enormes. Había que hacer un caminito por Honduras para que el mercado se expandiera hacia el Caribe y las costas atlánticas de Sudamérica. Por otro lado las oigarquías de los dos países tenían graves conflictos internos: en El Salvador, la lucha insurreccional era cada vez más fuerte y en Honduras se formaban poderosos conflictos agrarios. No es la primera vez que gobernantes se inventaban una guerrita para solucionar problemas internos. La tragedia estuvo en que los muertos los puso el pueblo. En el libro se denuncia todo esto y también se denuncia el patético furor nacionalista, que causó tantas injusticias, con los hondureños dentro de El Salvador y con los salvadoreños dentro de Honduras».

Eduardo Bahr trabaja actualmente en una novela titulada *El animalero* y tiene en preparación *Los cuentos de los demás.*

VI

A mediados de la década del setenta, el panorama político cambia totalmente en Honduras. El poder político pasa a manos en 1975 de un Gobierno militar fuerte que, aliado nuevamente con las fuerzas más conservadoras, reprime indiscriminadamente las fuerzas progresistas y los grupos populares emergentes que en el Gobierno anterior trataban de participar en la vida política y económica de la nación. Fruto de esa represión violenta fue la *massacre* de campesinos en los sitios de «La Talanguera» y de «Los Horcones». Poco a poco se va desarrollando en los grupos intelectuales y populares del país una actitud antimilitarista y una lucha abierta que a finales de la década se agudiza; obreros y campesinos toman una beligerancia activa y revolucionaria. En este panorama político surge una nueva generación de cuentistas hondureños sumamente jóvenes e importantes por el cultivo de una literatura nacional comprometida tanto a nivel de escritura como a nivel temático. Es el caso, por ejemplo, de Roberto Castillo (1950), Edilberto Borjas (1950) y José Porfirio Barahona (1948).

Roberto Castillo inició su creación narrativa en San José de Costa Rica, donde realizaba estudios de filosofía. Publica sus primeros relatos en los periódicos de esa ciudad y en la revista *Alero* de la ciudad de Guatemala, destacándose *El hombre que se comieron los papeles,* donde critica el burocratismo nacional. En Honduras el poeta Roberto

Sosa le publica en la revista *Presente* el cuento *Anita, la cazadora de insectos;* más tarde, *El Cronista Dominical*, en su sección literaria, le publica *La muerte literal*. Pero es con la publicación de su cuento *Genoveva* con el cual Roberto Castillo se consagra como un narrador nato y como un joven valor del nuevo cuento hondureño. Castillo ha logrado configurar un estilo muy propio y personal gracias al empleo de un lenguaje depurado, alejado de todo retoricismo intrascendente, donde cada frase, cada palabra, está al servicio de cada idea, del tema en general, logrando de esa manera unidad y coherencia en su obra narrativa.

Muy pronto saldrá a la circulación su primer libro de cuentos, *Subida al cielo y otros cuentos*, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. En ese libro, integrado por quince cuentos, se destacan *Subida al cielo, El ángel, Genoveva, Crónica* y *La muerte literal*.

Edilberto Borjas es agregado de la Escuela Superior del Profesorado en la especialidad de Letras. Desde muy temprano se inició en la actividad teatral como director y creador. Durante tres años ha ganado el primer premio como mejor director en los festivales de teatro estudiantil a nivel nacional realizados desde 1974 a 1977. Es en esta época cuando se lanza a la creación narrativa. La sección literaria del *Cronista Dominical*, en octubre de 1978 le publica su primer cuento, *Crónica de una manifestación*, con el cual ya se perfila como un excelente narrador y se sitúa en la vanguardia del cuento moderno hondureño. El tema central de este cuento es de tipo antimilitarista. Esta será una constante en su obra narrativa posterior. Borjas critica y denuncia el sistema represivo político-militar de las clases dominantes.

Edilberto Borjas actualmente realiza estudios de lingüística en la Universidad Pedagógica de Bogotá, Colombia. Durante las festividades de la «Semana Cultural Universitaria» en 1979 obtuvo el segundo lugar en el concurso de cuento con su relato *Cuando llora la realidad*, publicado recientemente por la revista *Alcaraván* (núm. 3, abril 1980). Posee actualmente cuatro cuentos inéditos: *Ultimo acto, El retorno, Lo peor de todo es que...* y *Lico*. En todos muestra un gran manejo del lenguaje y del relato narrativo utilizando en forma acertada el recurso del humor y la ironía, con la cual ridiculiza y critica las estructuras socio-políticas del sistema imperante. Borjas es, pues, uno de los jóvenes valores de la actual narrativa hondureña.

José Porfirio Barahona es otra de las promesas del actual cuento moderno hondureño. A pesar de su especialidad en ciencias naturales, cultiva la poesía, el cuento y la novela. En 1972 obtuvo el primer premio en un concurso patrocinado por la Escuela Superior del Profeso-

rado con su libro de poesía *Mi canto como testigo.* En la rama de cuento tiene actualmente un libro inédito, del cual únicamente conocemos *El alfarero del cielo,* publicado en la sección literaria del periódico *Tiempo.* En ese relato, José Porfirio Barahona se revela como un gran narrador al lograr un perfecto dominio, tanto del andamiaje lingüístico y técnico como del tema que desarrolla. Sin embargo, la depuración estilística es necesaria para eliminar los fantasmas narrativos de algunos escritores del *boom,* como Gabriel García Márquez. Porfirio Barahona también posee actualmente una novela inédita titulada *El final del camino.* En ella se destaca el empleo de nuevas técnicas narrativas y el enfoque de una temática social como lo es el régimen penitenciario.

Este es el breve panorama del cuento moderno hondureño, representado por Oscar Acosta, Eduardo Bahr, Julio Escoto, Marcos Carías Zapata, Roberto Castillo, Edilberto Borjas y José Porfirio Barahona.— *MANUEL SALINAS PAGUADA (Departamento de Letras. Universidad Nacional Autónoma. TEGUCIGALPA. Honduras).*

OCTAVIO UÑA: CASTILLA Y OTRAS ANGUSTIAS

La poesía es más que una emoción, más que un lamento, más que un viento de primavera lanzado hacia el futuro menos dispersante. Castilla es más que una emoción, más que un lamento, más que un viento de primavera... Un poeta, zamorano y reflexivo, que nos da a conocer un entorno, líricamente tratado, en el cual Castilla y otras angustias forman parte esencial de una meditación profundamente sincera y magníficamente sentida, pues no en vano se siente poeta antes que ser humano preocupado por los mercantilismos al uso, y, antes que otra cosa, analiza a Castilla como el dolor de siglos surcando los caminos, los campos, los silencios, los ríos.

Su obra poética publicada hasta ahora ha sido reunida en un libro antológico que, bajo el título de *Castilla, plaza mayor de soledades,* ha visto la luz por la mediación conjunta del Consejo General de Castilla y León y Editorial Vox, de Madrid.

Pero Uña no es sólo poeta, sino, muy fundamentalmente, filósofo, sociólogo, profesor universitario, conferenciante, etc. Nacido en Brime de Sog, Los Vidriales (Zamora), en 1945, posee licenciaturas en Filosofía y Letras, Ciencias Políticas y Sociología, Teología, y ha realizado diversos cursos de doctorado al tiempo que ejerce la docencia en las Universidades Complutense, Pontificia, «María Cristi-

na», etc. Como preocupado por las ciencias sociales y el humanismo, ha colaborado en diversas publicaciones especializadas y en la prensa diaria, y ha publicado dos libros, titulados *Sociedad y ejercicios de razón* y *La teoría de la comunicación de Karl Jaspers.* También se da en Octavio Uña una peculiaridad frecuentemente poco apreciada en una sociedad tan arisca como la nuestra, y es su capacidad para armonizar tertulias, organizar seminarios, proponer conferencias, auspiciar coloquios y concertar homenajes de tipo cultural a figuras de la intelectualidad española. Le queda tiempo para viajar, reflexionar y charlar en los cafetines escurialenses, las tascas madrileñas o los soportales salmantinos. Resumiríamos calificándole como un hombre de acción y como un hombre de preocupación. De donde podrá deducirse que es mentira cuando nos dicen que las veinticuatro horas de cada jornada no dan para nada... Sobra siempre algún minuto, de madrugada o a la hora del café, para escribir esos versos que, según expresión magnífica de Rafael Morales, «son nacidos de la más pura verdad interior».

«ESCRITURA EN EL AGUA», VERSOS PARA EL CAMINO

Pero el hecho de que podamos asistir a una muestra antológica de toda su poesía no debe inhibirnos de conocer con algún detalle todos los libros que conforman *Castilla, plaza mayor de soledades* y que, con vida propia, fueron los hitos imprescindibles en la trayectoria de su autor. Por ello, y aunque al final hagamos un comentario extenso de *Castilla...*, creemos obligado referirnos de manera individual a cada uno de los títulos que integran este grito (léase libro).

Escritura en el agua vio la luz en 1977, editado por Taller de Poesía Vox, de Madrid, aunque es un libro escrito el año anterior. En él el poeta se hace hermano de las corrientes lánguidas del Duero, de la cautiva mar lejana de Castilla, de los caminos duros que pisó León Felipe, de las llanuras grávidas de esa «Talavera, / alfarera / de la razón y la arcilla»; de esa encrespada claridad de chopos en los campos castellanos, de esos senderos silenciosos que son «vereda que nace / en su suspiro», o de esa libertad, grandilocuente, que merece Castilla, para terminar con dos hermosos poemas, «La hora presentida» y «Ocaso en verde», donde la poesía se tornó algo dulce y etéreo, con un solo protagonismo, con una sola vivencia amable y sobrecogedora a la vez, que es Castilla y su entorno de libertades y de antiguas quimeras; todo ello adobado con la presencia viva del agua cristalina o del mar de cipreses o trigos que

hacen de una pálida geografía el más bello mural y la más honda expresión, y donde el líquido elemento va cobrando como un valor vivificador para los campos resecos o los caminos largos; de ahí que la escritura se vaya haciendo milagro sobre un agua esperada que a orillas del Duero hará renacer la ilusión por esa figura, antes muerta —¡Castilla!— y ahora disfrazada, «de hoja perenne / tan sólo en el olivar», como renacida a renovadas historias de inquietante verdad.

«EDADES DE LA TIERRA» O LA RESURRECCION

Repleta de pecados, de aguas sucias, de humo, la tierra lleva mucho tiempo muriendo lentamente, cada minuto, cada siglo. Y resucitando, y poblando sus ciudades de paisajes bellos, de sonrisas, de muchachas con la cara recién lavada y la ilusión dentro del alma. De éstas y de otras inquietas notas nos habla Octavio Uña en su libro *Edades de la Tierra,* poemario de 1977 que se publicó ese año en la colección «Nudo al Alba», de Editorial Vosgos (Barcelona).

Pero lo antedicho puede tener dos connotaciones. Primero: se trata de una situación desesperante. Este planeta no merece ser vivido, ni recordado, ni viajado, ni amado. Segundo: este planeta es nuestro mundo, nunca única esperanza de vida de recuerdos, de viajes, de amor. La desesperación debe quedar ahogada, o anulada, por cuanto de bello podamos hallar, o dibujar, o inventar; es la única manera de intentar, de una vez por todas, hacer que perdure la esperanza.

Todo esto, olvidando que el agua que bebe una ciudad como Madrid está altamente contaminada, que las carreteras arrojan más víctimas que las guerras civiles en el cuerno de Africa, que miles de familias mueren lentamente de hambre y miseria, que un ejército de roedores mina las ciudades, que la injusticia se extiende por todo el planeta. Todo esto, esperando que cese la perturbación de nuestro entorno, que podamos volver a ser pacíficos caminantes por sendas de flores, que la razón vuelva a los hombres que se distribuyan más equitativamente las riquezas naturales, que seamos justos con los infelices que se hayan equivocado... El pecado del mundo es, simplemente, vivir. Y vivir se convierte en la más penosa insatisfacción del ser humano.

Uña Juárez es un intelectual preocupado por temas tan profundos como la problemática de la familia actual o los vacíos de las grandes revoluciones, que, una vez instauradas, se llegan a olvidar del hombre como verdadero protagonista de la historia y a quien

debe dignificar y respetar todo el sistema político. En el prólogo a *Edades de la Tierra*, el profesor Alfonso Alvarez Villar hace una precisa presentación del autor: «Octavio Uña Juárez es un hombre que tiene la rara fortuna de vivir dentro de esa gran piedra lírica con la que un gran escritor comparó al monasterio de El Escorial. Piedra lírica y evocadora de ensueños. Hay, en efecto, monumentos que nos arrebatan como si, en vez de estar edificados con piedra o con mármol, tuvieran la urdimbre de los torbellinos. «Aquí, el aire es puro y el espíritu se eleva», diría Nietzsche. Y continúa Alvarez Villar: «Hondo pensador de raíz platónica, sus versos tienen la rotundidad de la columna dórica», para afirmar más adelante que «Uña Juárez tuvo la suerte de haber tenido como valladar contra la intemperie y desfondamiento del pensamiento español, durante los últimos cuarenta años, los muros ciclópeos de El Escorial. Como amanuense en un convento del Cister en horas malas para la cultura occidental, ha conservado íntegra su capacidad creadora. Sus continuos viajes hacia todos los puntos de la rosa de los vientos le han servido, además, para evitar ese "compromiso" en que han caído tantos poetas contemporáneos cuyas obras no serán siquiera canto de cigarra en el jardín de Anacreonte, como en esa metáfora que dirige Borges a los escritores condenados al olvido, pero que, por lo menos, cantaron una sola vez». Y termina el prólogo con una constatación: «Yo tengo fe en Octavio Uña, yo tengo fe en su temple de sabio libre y noble, tras cuatro décadas en las que, agotada la corriente inercial de años mejores, se agostó ese jardín. Pero la vida, la vida orgánica y la del pensamiento, es siempre milagrera, como aquella encina caída del verso de Machado. El presente libro de Octavio Uña Juárez es una de las flores que le han brotado a aquella encina.»

«Tierra interior» es la primera parte del libro, agrupa poemas de tipo intimista, dedicados «A mi padre. / El me enseñó a mirar el infinito / corazón enterrado de Castilla», donde, frente a la impresión del paisaje ya casi roto o abandonado que surge en «Casas de barro», nace la ilusión de rehabilitar nuevas vidas de «Oficio de alfareros» o la admiración febril por la voz redentora de «Palabras al légamo» («Y tú, poeta, hundido, / arrodillado en tierra, / ¿qué pedirás, mendigo, / llegada la primavera? / Nada. / Que sigan su obediencia los caminos. / No se apague el farol de las praderas / ni la lengua / del río. / Constancia centinela / siga soñando el poeta de la luz»), para desembocar en «Mármoles de Cariátide», donde cuatro bellos sonetos describen un paisaje de perfiles exactos y de invulneradas vivencias.

«Diario de la piedra», dedicado a Dionisio Ridruejo, es un canto a El Escorial, de «piedra amontonada por los cíclopes», y a otra naturaleza enfebrecida y terne, transfigurada por la amistad y el recuerdo, pero sobre todo a cuanto, maravillosamente, rodea al monasterio, engendrado en la luz esplendorosa de Castilla.

«Tierra natal» es una explosión de gozo y también de amargura, pero sobre todo de amor. Surge, primeramente, el fantasma de tanta destrucción y tantas lágrimas en Ribadelago. Después, el gozo, sí, de contemplar ávidamente el gran abandono de una Castilla que logra renacer siempre de sus cenizas. El conglomerado de hombres y mujeres que han amado a Castilla por encima de cualquier otra apetencia, ideología o valor. Y esos rincones, nunca inéditos, que tienen un centro nostálgico y bullicioso en Villalar de los Comuneros. «Tierra natal» es un magnífico colofón, una impresionada cuestión de límites precisos, donde el poeta supone que todo es mayor de edad, que los caminos y los rostros avejentados son parte incesante de una tierra que nunca morirá, porque en ella late el espíritu de una lucha a brazo partido con las injusticias y la opresión, todo lo cual servirá de puente de la mano de sus hombres y mujeres, repletos de esperanza. Abren la puerta a estos poemas los versos de Claudio Rodríguez, zamorano de pro, como zamorano universal y fehaciente es Jesús Hilario Tundidor. El quinto poemilla contenido en «De las miradas al ocaso», que Uña dedica al profesor Aranguren, sintetiza parte de un dolor y de la visión futura que el autor tiene de su «tierra natal», y se advierte en los versos del mismo una increíble sensación de angustiada felicidad ante esa inquieta geografía denominada precisamente Castilla.

Si bien el ritmo se mantiene invariable y Castilla surge a cada paso, así como las reflexiones del pensador en torno a palpitantes cuestiones, como la amistad o los senderos, con una especial dedicación a las geografías amadas, los poemas que recoge la muestra antológica han configurado un libro algo diferente al original, publicado bajo el título *Edades de la Tierra.* De todo ello queda fiel reflejo en los últimos versos del último poema:

A ti, pueblo real, pueblo sin nombre,
sin cielo pueblo, que en la tierra siembras
día a día tu lágrima,
yo quiero querer siempre
y hacerte flor de mi cantar al alba.

Castilla, como un grito, como el dolor de siglos lamiendo las estepas o como una sola e inmensa histeria colectiva elevándose inquieta sobre tiempos y vientos... Castilla, aprisionada por esas circunstancias que le imposibilitan para ser ella misma, para sentirse libre del aterido yugo de aquella personalidad maltratada y quimérica. O como dolorida presencia en las trémulas mentes de poetas, pastores, labriegos y munícipes. Siempre de esta Castilla y de sus inherentes angustias calculadas nos habla este poeta que se llama Uña Juárez.

Con el subtítulo «De una elegía por Castilla», el libro *Antemural*, que contenía versos de 1979, fue publicado en la colección «El Toro de Barro», que, en Carboneras de Guadazaón (Cuenca), dirige el también poeta Carlos de la Rica. Al igual que en el caso antes comentado, los versos de este volumen que han pasado a la antología se han visto acortados en algunos poemas, pero su selección es suficientemente interesante y configurativa del quehacer de Octavio Uña como para que puedan seguir siendo ampliamente representativos de la labor, en este caso elegíaca, del autor.

Sin embargo, es útil destacar el prólogo del llamémosle libro original—prólogo debido al profesor José Luis L. Aranguren—, así como unas magníficas ilustraciones de Viola, encuadrando unos versos en los cuales Octavio Uña nos ofrece una acabada muestra del sentir poético y del maravillado amor con que ha conocido, vivido y amado esa inmensa soledad que se llama Castilla. Y lo hace en versos de una musicalidad sorprendente, como identificando cada silencio con una melodía patética o cada paisaje con un agitarse de violines y campanas. No en vano Uña Juárez siente lo castellano como propio y se adentra en su geografía con el suficiente recogimiento para comprender tanta historia fenecida y silenciosa. De ahí que nos quede palpitando en el recuerdo el comentario del profesor Aranguren: «Una Castilla va muriendo y otra renace en la palabra poético-meditativa de este libro.» Del «Poemario de Villalar» son estos versos:

Posa tu vuelo al agua del aljibe,
tórtola de la paz.
Deja mansa al brocal
la verde oliva de tu viaje.
Ven, mira manos de pan,
penas cansadas.
Ven a Castilla, a Villalar,

paloma que elevaste
el anhelo en la tarde.
Que ya es vieja Castilla:
cera blanca, ya
llantos lentos dos ojos.
Ven a este patio, abandonado, triste,
de la Tierra de Campos:
sólo el musgo y la hiedra.
Y sin palabra.

Villalar, bandera de tantos negativismos, donde Castilla a veces es lo que importa menos, cuestión mercantilista o de oportunismo político mientras las tierras circundantes agonizan.

Meditación solemne es también la de los versos de la parte titulada «De las repeticiones» o el intimismo casi perfecto de «Junto al adobe», donde todo irradia valentía y eternidades ávidas de esperanzas suaves.

Madre,
ya no cruza Castilla aquel heroico tren de mis infancias

O toda esa gallardía que desprenden las estrofas de «La gloria de Medina», parte en la cual vamos a encontrar la más bella melodía de todo el poemario, donde se ensamblan los decires y los aconteceres de paisajes y hombres en un hermanamiento de dulzuras casi proteicas, casi azarosas:

Mesón del Arriero.
Rodada piedra, desde el río en volandas,
por las manos de ángel también puesta.

Todo lo demás contiene no sólo geografías y sentimientos, sino el mismo corazón del poeta, quien reflexiona, investiga con cierta somnolencia de quietudes, inventa mil quimeras y recorre las horas sosegadas o algunos pensamientos dulcemente quebrados tras las iras del hombre, perdidamente castellano, que existe taciturno, que vive abandonado...

Entre tanto, hemos asistido al desfile de versos para la meditación y la alegría, versos para amar a Castilla y a nuestros semejantes.

«USURA ES LA MEMORIA»: UNA VOZ ANTIGUA...

Versos de 1980. Publicados ahora por vez primera en esta *Castilla, plaza mayor de soledades.* Aquí late, tiene lugar, el recuerdo, otra vez y por siempre, de la más preciada geografía, de Castilla, en

un contexto donde el amor, todo pasión, se hace vivencia imprescindible en el hombre castellano, que ardientemente vibra por habitar, pese a todo, esa tierra dulcemente amarga.

POR ESTE PAN Y ESTE VINO

Toma este don del pan y come enteras
manos de la alegría.
Toma esta luz del vino y den en tierra
tantas sombras de cuba.
(Polvo a tu pie y sed a tu palabra.)
Hoy no es ayer, levántate, Castilla,
que quien comió tu pan, que quien bebió tu vino
verá hasta el cielo el árbol de una nueva memoria.

El río Duero, Cuenca, Avila revisitada, esa historia de campos siempre abiertos a la huella y la claridad celeste, Zamora, los oteros, la infinita solvencia del recuerdo que retrata la infancia a orillas del trigo y la distancia: todo es recuerdo, avaricia de límpidas pasiones, en la memoria usura... Por encima del miedo cadavérico, de la Castilla atenazada y muda, surge el vigor de la meditación, de alguna angustia, ya solvente, ya herida por la piedra, el camino o la íntima distancia. Castilla se va agrandando, se va desmitificando; conviértese, por fin, en la plaza mayor de tantas soledades... Y hasta el drama lo llena de grandeza, de savia renaciente, de torbellino, de locas campanadas. Y lo sabe el poeta, que da su gozo al viento que antes surcara sueños.

En la presentación del libro antológico, cuyo contenido hemos comentado, el profesor Laín Entralgo dejó, como ya lo había hecho en el prólogo escrito, el profundo amor de Octavio Uña Juárez por Castilla, y ratificó cuestiones como la de que «Castilla no es una metáfora»; «Castilla fue la libertad», etc., y todo ello, enunciado por un estudioso de España y lo español como Pedro Laín, cobra un nuevo e inquietante valor, algo así como modificar, para bien, naturalmente, el propio valor de Castilla y de lo castellano.

Te dirán, hijo mío, que fue gloria Castilla
y el tiempo, por el río de la muerte, ya no puede
traer sus esplendores hasta nuestra mirada.

Perdón, mentira, Octavio. El asunto Castilla es algo nuevo. Nada acabado sino, al contrario, pletórico de posibilidades y de certidumbres. Castilla, siempre viva, comienza ahora a caminar, a ser ella misma. No por ello están cobrando personalidad los demás pueblos

de España. No por ello algunos confiamos en una especie de dinámica federación de los particularismos geográficos en el ámbito de la gran nación española, y Castilla, esa plaza tan mayor de soledades, comenzará a renacer ante, bajo, cabe el futuro más esperanzador. Sólo queda ondear de banderas y evitar esos grávidos cantos al sol.

De los grabados de Monsalvo, María José Sánchez-Bendito dice que es una «ardua tarea la de sintetizar Castilla en el juego de grises de dieciséis grabados; el patetismo del entorno y el hombre en tonos cenicientos». Sin embargo, justo es reconocer, y también lo manifiesta María José, que nadie más indicado para dar vida gráfica a las meditaciones castellanas de Octavio Uña que un hombre que, además de artista, es castellano, Angel López Monsalvo. De todo lo cual podemos deducir que la magna empresa del sociólogo Uña Juárez es llevar a primeros planos un sentir prioritario de su alma de poeta, Castilla, y hacerlo acompañado de la mano de castellanos, desde las altas esferas del Consejo General de Castilla y León, con su presidente al frente, hasta los hombres y mujeres que, castellanos o no, sienten aún, y quieren modificarla, a Castilla como impresionante plaza mayor de soledades...—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Real, 6, Alpedrete, MADRID).*

NOTAS SOBRE ARTE

LAS FANTASIAS DE BONIFACIO ALFONSO

Bonifacio Alfonso, nacido en San Sebastián en 1933, se establece en Cuenca desde hace ya bastantes años. Durante mucho tiempo ha militado en un expresionismo abstracto de singular pureza, en el que poco a poco ha ido permitiendo que se insinuaran diversas posibilidades de representación. En toda esta trayectoria, Alfonso se plantea como uno de los artistas que buscan anclar su pintura en la expresividad de lo sobrio y en una contención de todo posible exceso gestual, cromático o caligráfico. Y en satisfacción a esta pretensión, mediante una constante automoderación y una poderosa contención de los impulsos, ha ido consiguiendo y afirmando una dicción propia, llevando a cabo un juego de sombras y de volúmenes que son la demostración de lo que puede hacer un pintor cerrado a toda exuberancia dentro de un modo de decir que, por todos los caminos, converge en estas posibilidades.

Bonifacio ha realizado obras que son afirmaciones y amplias indagaciones sobre lo que puede ser el barroco, no como búsqueda de lo suntuario y lo grandilocuente, sino como entramado de lo armónico y de la persecución amorosa de una belleza absoluta, diferente y nueva.

Un amplio sector de su obra se ha ido aplicando a investigar en las posibilidades de una representación no figurativa, más bien, un proyecto de evocación, de personajes y de sensaciones. En este sentido se instalaba su obra titulada «Retrato imaginario de Lope de Aguirre», expuesto en una galería madrileña en 1970 y al que no es excesivo calificar como una de las obras esenciales de la pintura abstracta española de todos los tiempos.

El retorno a los fundamentos de la expresión

Para Bonifacio el expresionismo abstracto no es la circunstancia en la que se adopta una posición totalmente estable, sino, por el contrario, una hipótesis cargada de radical ambigüedad, la sensación de que si expresión y abstracción se reúnen tiene que ser en función de punto de partida, de hipótesis de trabajo para llegar a otros planteamientos y no de una total perennización de la obra de arte, son circunstancias que convierten a Bonifacio Alfonso en el antípoda de los viejos maestros norteamericanos que han sido capaces de convertir en el discurso de los años el expresionismo abstracto en un apretado itinerario desde la novedad hasta la rutina.

Para Bonifacio, abstracción y expresión no son reglas ni academias, sino todo lo contrario, condicionantes de una manera de hacer hacia la que se acercan no sólo un amplio repertorio de inventivas, sino una serie casi interminable de búsquedas, de posiciones y de inquietudes creadoras.

Potencia creadora e indagación de un universo

En su pintura Bonifacio Alfonso progresa sin pasión, pero sin obstáculo ni detenimiento alguno hacia la determinación de un horizonte plástico concreto. En pos de la pretensión de alcanzar a través del lenguaje que le sirve de punto de partida y en pos de unos ideales de suntuosa grandeza toda una amplia serie de figuras o, mejor aún, trasuntos de figuras, en las cuales empieza por advertir la sombra de una relación interindividual; más tarde, el despliegue de peculiares colectividades y grupos sociales; y, en un momento determinado, se encuentra con que la sucesión de sus cuadros le ofrece un mundo que

es exclusivamente suyo, que se hace real y visible gracias a su esfuerzo creador y que suscita emociones y sensaciones, algunas veces de una notable intensidad.

Este mundo de Bonifacio Alfonso es, por lo menos, tan complejo y contradictorio como el universo en el que los hombres existen; se dan en él la multitud de las imágenes, unas placenteras, otras trágicas. Algunas veces nos parece que sus figuras, sólo inicialmente esbozadas, son niños que juegan en la gran plaza pública o en el inmenso parque que el cuadro de Bonifacio nos ofrece; otras veces son personajes de la historia, cuya grandilocuente crueldad o cuya espantosa indiferencia les permitieron entrar en la historia, dando una mano al crimen y otra a la gloria, apoyados a la vez en la estupefacción colectiva y en el trabajo del verdugo.

En este universo hay historia y alegoría, y poesía y emblemática, y hay banderas casi invisibles por las que los hombres viven y mueren, y figuras que alcanzan su propia esencia material, su propio contorno para oponerse a otras con fiera decisión. Y todo ocurre. Y todo va acaeciendo. Y todo nace y muere sin apenas formar parte de la realidad, sin trascender los límites que el artista al crearlos ha impuesto.

Desde la última letra del alfabeto

Y hay un momento en el que el espectador piensa que estos cuadros de Bonifacio son como un extraño alfabeto de sorpresas, que tuviera sus letras propias y sus palabras personales y que las recitara con tristeza o con entusiasmado fervor, con amor o con ira.

Y es una maravilla observar cómo se componen las palabras, cómo se alinean los gestos, de qué forma un trazo generoso es un signo de amor que intenta renovar en inventiva el ya obsoleto diseño de un corazón sobre el tronco de un árbol. Y es quizá, desde la última letra del alfabeto, desde donde el artista recapitula toda su creación, antigua y reciente, todo su quehacer íntimo en el seno de un lenguaje que le es propio, en una lectura que a fuer de simple está erizada de complejidades. Porque esta pintura de Bonifacio no habla al entendimiento, sino a la sensibilidad, no se establece sobre los dominantes, sino sobre los sentidos.

A partir de esta última letra indispensable, Bonifacio Alfonso pinta y cuenta y juega a viejos ritos lúdicos infantiles que ya no se estilaban cuando él era chico, y, saltando sobre un solo pie, parece preguntar al número de los altos con la letrilla de la vieja canción vasca: «Rey, rey, ¿cuántos años viviré? Uno, dos, tres, cuatro, cinco,

seis...» Y, quizá, la última letra de este alfabeto sea la primera de una canción que recuerda la doncella que tuvo que ir a la guerra para sustituir al hijo que su padre no tenía, o el noble inglés que vino a pelear a Europa, en donde le cambiaron el nombre y el destino.

Porque el arte, el gran arte, es siempre humano y propio; y personal y reservado; y es un juego; y es una tristeza; y todo es tan conmovedor que Bonifacio no sabe bien si debe pintar o llorar. Y, en la duda, su decisión se inclina por la pintura.—*R. CH.*

LOS CONTEXTOS CERAMICOS EN LA ESCULTURA DE NELLY SARMIENTO

NELLY SARMIENTO, nacida en Colombia, realizó estudios en el taller de cerámica de la profesora Tina Vallejo, en Bogotá, entre los años 1961 a 1964. Posteriormente se especializó en cerámica trabajando en Dinamarca bajo la dirección del maestro Hildegard Isenstein. Su primera exposición individual la realizó en 1968 en Bogotá, celebrando posteriormente cinco exposiciones más en la misma ciudad. Una en 1972, en Worms (Alemania), y en el mismo año expuso en Alzey y Landau. Ha realizado también más de once exposiciones colectivas, llevando a cabo su primera muestra en Madrid en 1976. Ha obtenido numerosos premios, entre los que destaca el Premio Nacional en el II Salón del Fuego en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá. Sus obras se encuentran en colecciones privadas de Argentina, Alemania, Estados Unidos, Colombia y Finlandia y en diversos Museos de Colombia, Alemania y en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

Un contexto cerámico

La base de la obra de Nelly Sarmiento es la exploración tibia y apasionada de un contexto cerámico, constituido en primer lugar por una vigorosa técnica; consolidado en segundo término, en una concepción mayor de las químicas e incluso de las alquimias en que se basa la realización cerámica, pero también sometido a otras muchas determinantes y variantes.

Entre éstas se encuentra la búsqueda de una serie de colores que constituyen como un puente tendido entre la cultura cerámica americana y la europea. En unos casos son colores y tonos de gran riqueza, de gran fuerza, de contenida exuberancia. En otras circunstancias son motivaciones de un auténtico color basado en la observación atenta de la naturaleza americana de la que hace crónica, reproducción y búsqueda a través del intenso trabajo del taller.

Pero en una tercera dimensión, este color es el resultado exclusivamente de una función creadora; estudiando atentamente los aspectos del fuego sobre determinadas pastas y las estrategias de la alta temperatura, Nelly Sarmiento obtiene efectos y calidades propios exclusivamente de su visión de las cosas, en los que quizá los

artistas del tercer milenio encuentren abundantes motivos de inspiración y de reflexión.

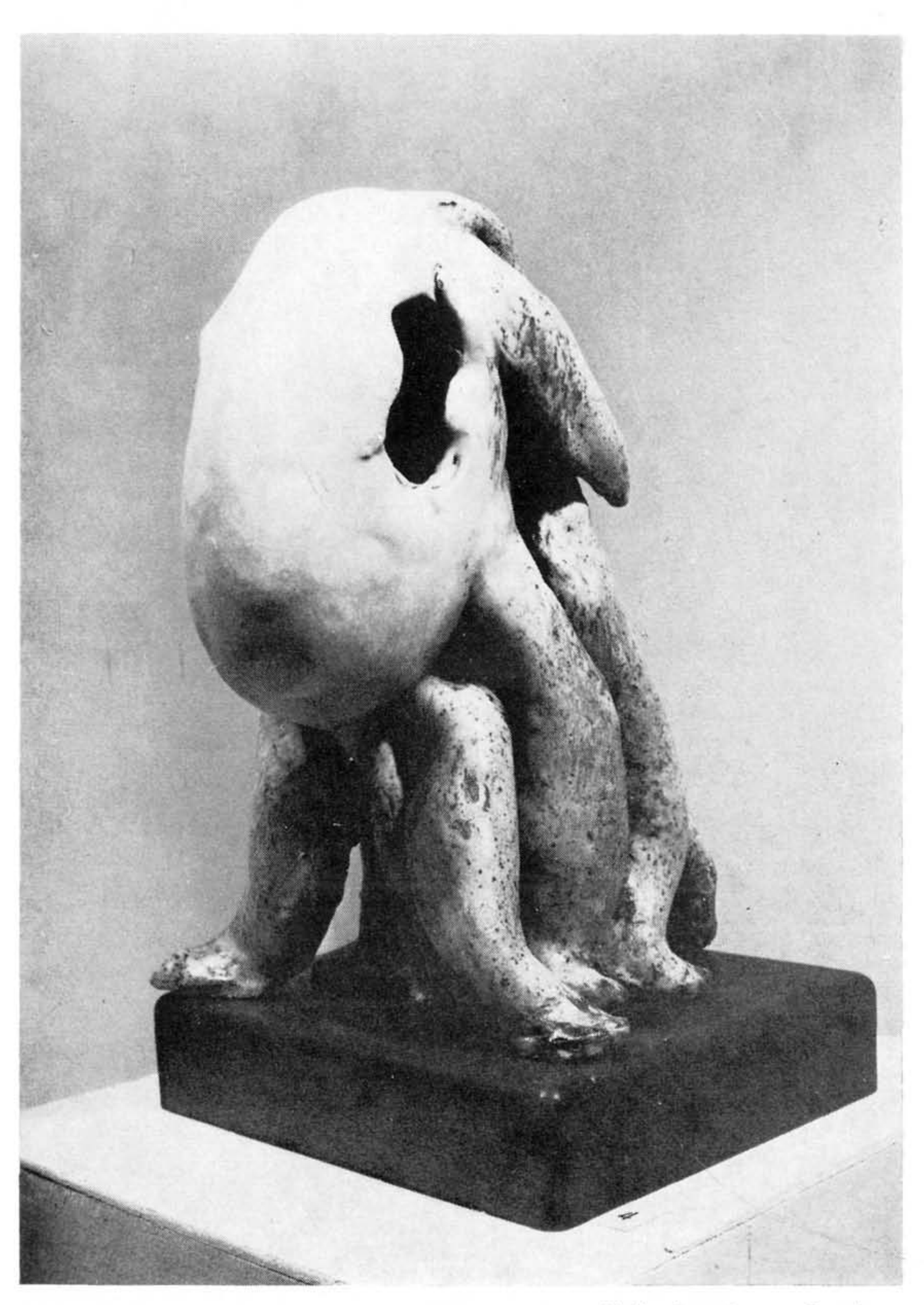
No se agota en el color el contexto cerámico de esta escultura. Por el contrario, la forma obedece a una nueva visión que nunca es plenamente figurativa ni absolutamente abstracta y que en muchas ocasiones se abre a una oferta de símbolos y a un planteamiento de hermosas posibilidades estéticas.

Valor de la técnica en un contexto cerámico

Lo que llevamos señalado nos revela cuál puede ser el valor de la técnica en este contexto cerámico; la utilización de los vidriados, la estrategia de la tonalidad, las fracturas, incisiones e incluso los desgarramientos de la materia no son nunca producto del capricho ni del azar, sino el resultado vehemente de una clara fundamentación y de una serena realización en la que predominan los postulados técnicos, en la que el concepto del trabajo bien realizado, decorosamente puesto a punto, se ancla sobre todo en las posibilidades que le presta el estudio, la experimentación y el conocimiento exacto de los constituyentes con los que el artista trabaja.

El encuentro de Oriente y Occidente

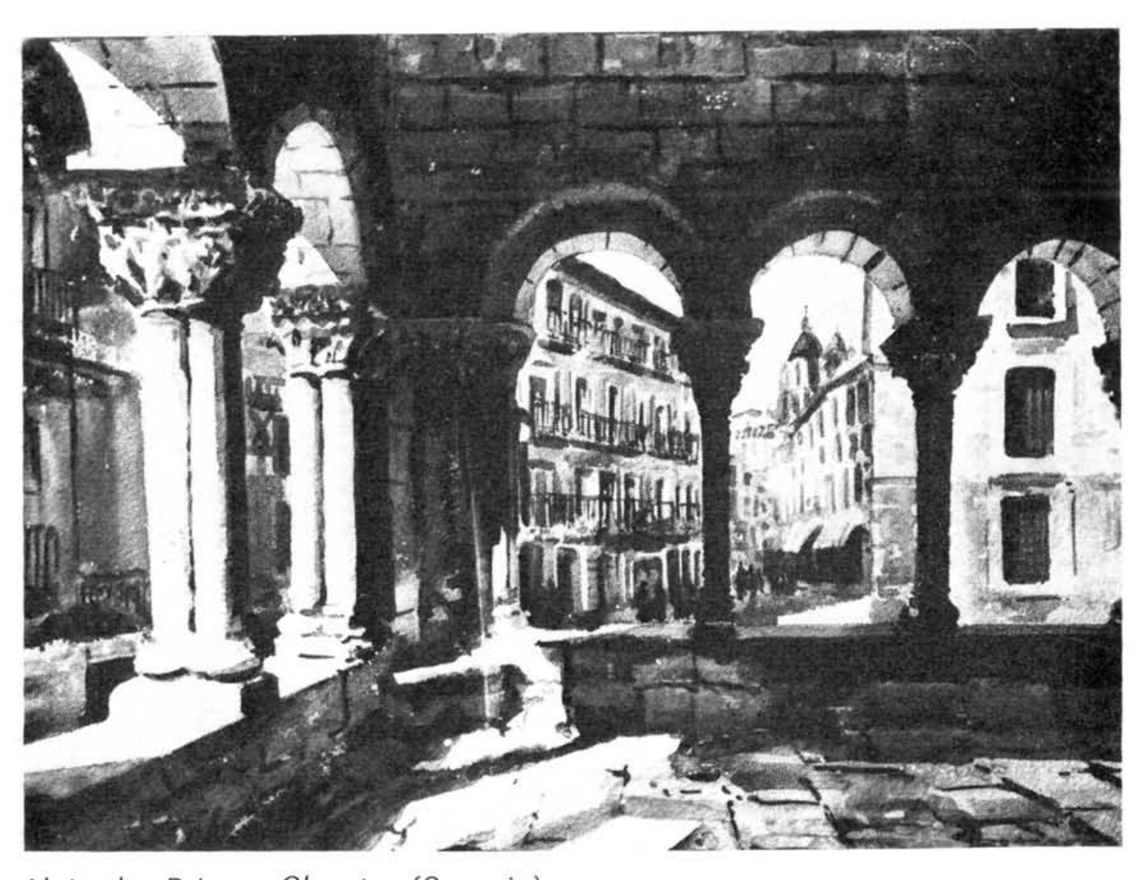
La perspectiva de estudio que Nelly Sarmiento se ha planteado para enriquecer su visión de las artes cerámicas no se detiene y se agota exclusivamente en el pluriverso de la creación cerámica de su patria y su tiempo. Tampoco se deja prender en las tentaciones que sobre ella proyecta el aprendizaje de los lenguajes de formas europeos. Como otros muchos artistas americanos de nuestro tiempo, como el escultor ecuatoriano Carrera Andrade o el mexicano Octavio Paz, Nelly Sarmiento se da cuenta de que ha llegado la hora de la concepción planetaria de las artes y de las formas, del planteamiento de lo insólito a una escala desbordada y desbordante y que, por tanto, el esfuerzo de la artista no tiene por qué detenerse en lo local ni en la expresión de una concepción xenófila, sino, por el contrario, en la búsqueda de todo cuanto pueda adquirir una dimensión y un sentido en el mundo de la creación cerámica y escultórica de nuestro tiempo. Por ello, la visión de la artista incide una y otra vez en la búsqueda de una trayectoria cerámica y escultórica que vaya más allá de las meras visiones limitativas que contemplan y proyectan una dimensión occidental u oriental del arte plástico.



Nelly Sarmiento: *Escultura*



Bonifacio Alonso: *Fantasía*



Alejandro Brioso: *Claustro (Segovia)*



Alejandro Brioso: *La Alberca (Salamanca)*



Fernando Sáez: *Sala de espera*

De la misma forma que las nuevas técnicas del transporte y la aceleración histórica vienen a demostrarnos el carácter absolutamente convencional de las visiones y contemplaciones partitivas que ven y separan geográficamente a los mundos y a las culturas por el lugar en donde se pone o sale el sol, la escultura de Nelly Sarmiento al basarse en las más remotas técnicas cerámicas y en las formas de contemplación más exigente, se proyecta como un gran reto planetario y ecuménico a la consideración y a la concepción de las artes de nuestro tiempo.

Americana de origen y europea de vocación y perfeccionamiento, un profundo estudio sobre la trayectoria de las cosas hace que esta obra cerámica se proyecte a la vez como europea y americana, como oriental y occidental, como primitiva y moderna; por un lado perteneciente al mundo de las formas que se desgajan y, por otro, afirmada en la dialéctica absoluta de los símbolos.

Originalidad y fecundidad de un lenguaje de símbolos

Basada en este contexto cerámico, fundada en una experiencia artística que es por naturaleza de las más antiguas de la civilización y la única que convoca la peripecia de los cuatro elementos, la obra de Nelly Sarmiento es esencialmente escultórica, pertenece al mundo de la experiencia plástica, sabe cambiar de escala en lo corpóreo de lo más reducido a lo más corpulento, llegando al vigor y a la fuerza de las grandes creaciones armoniosas que exigen un esfuerzo de atención e incluso de entendimiento por parte del espectador.

En esta perspectiva es en donde toma la escultura de Nelly Sarmiento su gran valor simbólico; sus formas se convierten en grandes manos rezadoras, en plantas que jamás surgieron de la tierra, en muestras de una zoología fantástica, en formas perennes de lo episódico, en anécdotas de lo eterno.

Es en este planteamiento en el que estos símbolos nos permiten deducir que en última instancia la tarea de Nelly Sarmiento se produce con la idea de hacer posible una reflexión nueva y una metafísica diferente a través de los ismos y de los símbolos, de la encrucijada de las apariencias.

El valor de la experiencia

Son casi veinte los años que separan a Nelly Sarmiento del comienzo de su itinerario como ceramista y como escultora; son muchas, de diferentes tamaños, de formas elocuentes o silenciosas, de

texturas cristalinas o ambiguamente opacas, las obras que la artista ha producido.

Este es, pues, el momento de señalar su posición de privilegio en el repertorio de las formas estéticas contemporáneas americanas, el valor de su experiencia plástica desde la perspectiva europea y lo que de ejemplar hay en su experiencia como una desasosegada búsqueda de un lenguaje universal de las formas y las materias, de las expresiones y de los símbolos.

Es en este repertorio casi alucinante, a la vez bosque y fondo marino, selva y llanura, valle por el que discurre un río intrépido, en el que se encuentran casi todas las maneras de hacer factibles y viables en el ámbito de la escultura de nuestro tiempo, marcando un momento señero y sobresaliente de la cerámica contemporánea, constituyendo para el espectador que se asoma a ella una experiencia absolutamente ejemplar.—*R. CH.*

LOS INSTANTES PRESERVADOS DE ALEJANDRO BRIOSO

Frente a lo que puedan afirmar los partidarios sin reservas de las vanguardias pictóricas, la figuración tradicional, totalmente apegada a cánones originados por una visión que inevitablemente lleva a la obsolescencia, mantienen todavía, a través de la obra de pintores directos y esencialmente vitales, una dimensión de espontánea autenticidad que constituye uno de los elementos válidos del arte de nuestro tiempo.

Recordemos a este respecto un nombre, el del aragonés Alejandro Brioso, nacido en Huesca en 1935, capacitado en la disciplina del dibujo y la pintura en la Escuela de Arte de su ciudad natal, con el profesor Vicente Vallés, y que en 1970 se inicia como acuarelista, manteniendo desde entonces un delicado cultivo de esta difícil técnica. Brioso ha realizado exposiciones individuales en Madrid, Valencia, Sevilla, Granada, Santander, Logroño, Guadalajara, Perpignán, Zaragoza y Huesca, y colectivas en Madrid, Barcelona, Valencia, Alicante, Ciudad Real, Soria, Bilbao, Logroño, Muret, Perpignán, Zaragoza y Huesca. Su obra se encuentra representada en colecciones privadas de España y del extranjero y en tres museos españoles, entre ellos el del Alto Aragón.

Casi todo el esfuerzo de Brioso se tiende a hacer posible una representación sobria y serena del paisaje, tanto rural como urbano, de los viejos monumentos que forman parte del patrimonio de nues-

tro tiempo; los puertos, el mar, que es camino inconcebible para el aragonés pirenaico; la Alberca de Salamanca, con sus extrañas casas que nos hablan de una integración de las arquitecturas posterior a la unión de las razas y de las creencias, de unos claustros que conviven en las ciudades de nuestro tiempo, sobre el ajetreo de las calles que han crecido a su lado. La entrada del monumento en el mundo de hoy, marcando un momento diferente, un tiempo distinto, hecho de la frontera entre dos épocas que se encuentran sin tener nada más de común que las piedras.

Casas y gentes, el paisaje vacío y ajeno, los árboles victoriosos de su diario combate contra el viento, las ciudades hacia las que el artista ha llevado su paciente curiosidad, todo ello está construido con una sola intención: la de preservar los instantes que se olvidan, ese color que aureola de espuma la fuente, ese sentido de que ha de perecer el verdor que nos rodea. Y de aquí el nacimiento de una sencillísima teoría pictórica: lo que Alejandro Brioso hace es preservar los momentos que escapan a su lado, convertirlos en una imagen y contar con muy pocas palabras, casi con las más indispensables, lo que ocurre cuando se encuentran el ayer y el mañana con el pórtico de una catedral. Lo que pasa cuando un barco enloquece de impaciencia sobre la dársena y, sobre todo, el más inefable de los misterios, allí, en el campo, al pie de los montes vestidos de nieve, ha pasado un hombre tripulando su pelliza, seguido por una cabalgadura, quizá con una jota entre los labios. Y después el hombre ha inaugurado la tremenda y total soledad del campo. Después de que él pasó, nada ha ocurrido, acaso solamente el viento ha empujado levemente los troncos y un instante que iba a ser perdido ha encontrado su rescate y su conservación, se ha visto preservado en las manos del artista.—*R. CH.*

FERNANDO SAEZ: UNA VISION DEL TIEMPO Y DEL HOMBRE

Fernando Sáez es una de las personalidades más interesantes de la pintura neofigurativa española. Estableciendo su quehacer en un territorio indeterminado, entre la neofiguración y la abstracción, consigue afirmar un interesante universo expresivo y definir un riquísimo contexto de posibilidades plásticas. En este orden, su interpretación de los géneros tradicionales, principalmente del paisaje y de la figura, es vigorosa y elocuente; posee la fuerza afirmativa y descriptiva que sólo se encuentra en las mejores creaciones de la pintura contemporánea.

En su investigación del color y de la forma, Sáez llega en ocasiones a integrar la figura y el objeto en un indefinible proceso de identificación, y así tenemos que el mueble reproduce la forma del cuerpo que lo utiliza y la figura humana se identifica con el entorno en que se instala y con el ambiente en que está presente.

La utilización del color e incluso el empleo de un grafismo aparentemente gestual, pero en realidad obediente a un planteamiento muy claro y definido, hace de esta pintura una creación evocadora de un universo muy peculiar, en ocasiones atormentado y tenebroso y en otras circunstancias abierto a una actitud más esperanzada. En este sentido las imágenes de personas que esperan y que en cierto modo se disuelven en el ambiente de incertidumbre que las rodea, es uno de los aciertos con que Sáez concibe y desarrolla sus cuadros.

Una indagación de significado viene a revelarnos que el propósito fundamental de la pintura de Sáez es dar testimonio del tiempo y del hombre, transmitir la carga emocional, el eco y el sentido de lo indefinible, que en un determinado momento satura y caracteriza la existencia del ser humano. Por ello todo su esfuerzo estriba en la puesta al servicio de una habilidad pictórica basada en el dominio de la materia, en el contexto del dibujo y en la estrategia del color, subordinados todos ellos a la realización de una amplia y ambiciosa crónica, en la que sentimientos y circunstancias, emociones y aspiraciones se encuentran fundidas en una general toma de conciencia en torno al hombre como un esclavo de la casualidad y de la circunstancia.

Estos personajes de Fernando Sáez, de los que apenas captamos el rasgo fisonómico o la orientación general de su acción, son reflejos de lo que el hombre experimenta en un momento determinado, en unas circunstancias caracterizadas por la frustración y la impotencia. Cuando el destino del ser humano se escapa de sus manos y las posibilidades de realizarse en trabajo o en esperanza son cada vez más lejanas, Sáez se aplica a pintar el universo misterioso que determinan el hombre y su carga emocional. Su posibilidad de enajenación y su angustiosa conciencia de este hecho, dan al cuadro toda una intensidad trágica y toda una vocación humanista. Sin furia y sin odio, pero consciente del drama que está narrando, el pintor lo expresa y lo explica, lo despliega en profundidad y en intensidad; el resultado es una pintura esencial y trascendente.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cooperación Iberoamericana. MADRID).*

ENTRE LITERATURA E INQUISICION: EL PROCESO DE MARIA DE CAZALLA (1)

«La literatura de una época y la época de esa literatura son fenómenos indivisibles.»

Américo Castro/Gilman

La obra de Milagros Ortega-Costa, *Proceso de la Inquisición contra María de Cazalla,* fue presentada originalmente como tesis doctoral en un departamento de literatura española de una universidad extranjera. Esto sería suficiente para encuadrar su crítica dentro del esquema general elegido por la autora al transcribir, anotar y prologar el texto.

Otras transcripciones de procesos inquisitoriales de la misma época incluyendo entre ellos el que Melgares Marín hizo de éste mismo, tenían otros motivos y, por lo tanto, otro formato ideológico. El de Melgares Marín, por ejemplo, era claramente polémico, anticlerical y propagandístico en el peor sentido de la palabra. Su valor hoy es meramente arqueológico: ilustra gráficamente el estado dialéctico de nuestra cultura literaria a finales del siglo XIX, estado que se venía arrastrando en España desde hacía por lo menos cien años (2).

Uno de los grandes méritos del trabajo de Ortega-Costa es haber rescatado el texto de este proceso de la pésima transcripción, si tal puede llamarse, la que Melgares Marín nos había legado en mala hora y que los eruditos, incluyendo a Bataillon, seguían utilizando sin mayores reparos.

En el *Proceso de la Inquisición contra María de Cazalla,* de Ortega-Costa, se distinguen claramente tres partes, que convendría considerar por separado según sus propios méritos: la introducción, el texto propiamente dicho, y las notas que le acompañan: casi dos mil. Exactamente, si mi cuenta no marra, mil ochocientas treinta. Este fabuloso aparato crítico debe entenderse no sólo como el entorno contextual en el que la autora enmarca su tema (texto y contexto) sino en cierto sentido como su hermenéutica; una hermenéutica, dicho sea de paso, discretamente defensiva o apologética no sólo de la protagonista del

(1) Milagros Ortega-Costa: *Proceso de la Inquisición contra María de Cazalla,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

(2) Julio Melgares Marín: *Procedimientos de la Inquisición, persecuciones religiosas, origen y carácter eclesiástico de la Inquisición, escándalos de los inquisidores, de los frailes y de los papas, terrible lucha de la Inquisición contra el pueblo español, engaños, tretas, misterios, injusticias, crímenes, sacrilegios y aberraciones del clero inquisitorial. La Inquisición y las Cortes de Cádiz, procesos notables y originales, antes inéditos y ahora por primera vez publicados,* Madrid, León Pablo Villaverde [Enrique Rubiños], 1886, dos vols. (El proceso de María de Cazalla comprende casi todo el segundo volumen en octavo.)

proceso, sino de la institución que la persigue. Véanse, a manera de ejemplo, las notas sobre la cárcel y el tormento, es decir, la tortura judiciaria.

En cuanto al texto, el lector puede estar seguro de tener en sus manos una obra lo más cercana posible al original. No solamente se transcribe fidelísimamente la totalidad del documento conservado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, Sección de Inquisición, sino que se han incorporado a él ciertos folios desgajados y extraviados que se encontraban y encuentran en la Universidad de Halle, RDA. La transcripción, a su vez, se adapta rigurosamente a las normas más recientes, internacionalmente cotejadas y aprobadas, y la lectura es fácil, a pesar de los innumerables corchetes en los que se resuelven las abreviaturas, muchos de los cuales podrían haberse omitido.

Frente a la transcripción de Melgares Marín, la de Ortega-Costa es lo que el día a la noche. Las erratas de imprenta son también mínimas teniendo en cuenta que se trata de un texto complicadísimo, de grafía arcaica y poblado de notas eruditas correcciones y referencias. En contados pasajes tal vez cabría otra lectura. Pero en conjunto la obra, en cuanto a la edición del texto, es un modelo en su género.

Desgraciadamente, no puede decirse lo mismo sobre la introducción. El lector empieza por desconocer que se trata de encuadrar el texto dentro de un planteamiento literario y, para más grima, dentro del planteo literario peculiar de una tesis académica. Entre las culpas de omisión, creo que ésta es la mayor, ya que es ella la que condiciona buena parte de las otras menores y la que puede dar pie a más confusiones.

Por de pronto, al relacionar la edición crítica de un texto histórico con una especial peculiaridad del mismo (en este caso, con la literatura de la época) el tipo genérico de relación debería quedar más claro de lo que aquí aparece. Este tipo de relación no es otro que el de *Literatura e Inquisición en España.* A falta de este estudio, la autora ha preferido hacer ciertas sugerencias mínimas sobre Literatura y Religión por una parte, y sobre Espiritualidad y Literatura en el XVI, por otra.

Este segundo tema, el de la espiritualidad en el XVI, le lleva inmediatamente a Bataillon, es decir, al erasmismo, y de éste irremediablemente, y siempre de la mano de Bataillon, al ya no tan misterioso asunto de los alumbrados. El planteamiento es correcto. Lo que le falta es suficiencia, o lo que es lo mismo, expansión y aliento. La tesis de Bataillon sigue teniendo cierta validez limitada: el erasmismo castellano enlaza con el iluminismo. Pero en la fecha en que Bataillon escribía, el iluminismo estaba poco y mal conocido. Ortega-

Costa acepta en general mi tesis sobre los alumbrados, haciéndole solamente algunos reparos de detalle (3).

Naturalmente no es ésta la ocasión de discutir estos detalles, tarea que convendría más bien hacer en una revista especializada en historia de las ideas o de la espiritualidad. Pero sí conviene llamar aquí la atención sobre otros aspectos ideológicos del proceso, como son el erasmismo y el luteranismo sobre los que apenas se dice nada. Recuérdese que el proceso de María de Cazalla no está catalogado entre los de los alumbrados, sino entre los de los *luteranos,* entendiendo este término en el amplio sentido que tiene en la época, al que no escapan los mismos erasmistas.

Estos matices son importantes. Después de todo, aunque íntimamente ligada por algún tiempo a los líderes o maestros del iluminismo (Isabel de la Cruz, Alcaraz, Bedoya) María de Cazalla no ha contribuido más que con una proposición a las cuarenta y ocho del Edicto contra los alumbrados, y ésta, por haber sido torpe o maliciosamente entendida por los inquisidores: «Que los cassados estando en el acto del matrimonio estaban más unidos a Dios que si estuviesen en oración.» (Proposición 25 del Edicto de Toledo contra los alumbrados, 1525.)

María de Cazalla, mujer archihonrada y casi santa, según los nuevos cánones de nuestra época no había dicho, ni mucho menos, lo que le atribuyen los inquisidores o sus teólogos. Lo que consta, por éste y otros procesos, especialmente por el de Alcaraz, es que María sentía escrúpulos del placer sexual que le producían las relaciones matrimoniales con su legítimo marido. Isabel de la Cruz, con quien trata este problema personal, le aconseja que se goce en ello, pues *tan* (no más) unido se está a Dios en el acto del matrimonio (los inquisidores añaden parentéticamente, *scílicr, carnalis cópula)* como en la más alta contemplación. Por arte de birlibirloque, el paréntesis se convierte en la piedra fundamental de toda doctrina de alumbrados.

El tema se prestaba a entrar en uno de los terrenos menos estudiados y más importantes no sólo de la literatura española, sino de toda la literatura occidental: el de las relaciones entre el amor humano y el amor divino. Tratándose como se trata de un tema de literatura mística, su ausencia deja un vacío insalvable para el buen entendimiento del proceso y de la literatura de Valdés y Osuna, escri-

---

(3) «*Los alumbrados,* de Antonio Márquez, el único intento hasta ahora de estudiar la secta de los alumbrados del reino de Toledo en una perspectiva global —filosófica, histórica, sociológica—, supone un gran avance de los estudios de los orígenes de nuestros alumbrados, avance equivalente, en muchos sentidos, al que representó en su día en un campo afín el *Erasmo y España,* de Bataillon», p. 6.

tores ambos tan importantes como presentes directa o indirectamente en el conflicto de estos géneros de amores. El contexto vital e ideológico del joven Valdés, figura clave de nuestro Renacimiento y de nuestra cultura religiosa, no es otro que el de este proceso, donde aparece inequívocamente. La autora ha perdido la oportunidad de elaborar un estudio de las relaciones inquisitoriales con la obra de Valdés (o de los Valdés) tan rico en evocaciones históricas y literarias como *La España de Fernando de Rojas,* de Stephen Gilman.

Cuanto falta a la «Introducción» sobra en las «Notas». En casi dos mil notas es natural que se encuentre de todo: desde golpes de ganga hasta la pepita de oro. Entre estas últimas hay que destacar la nota seis del capítulo veintidós (el original carece de estas divisiones) en la que se nos descubre por primera vez quiénes fueron los posibles, yo diría, seguros autores del Edicto de Toledo contra los alumbrados, de 1525. La nota, en su brevedad casi imperceptible, es de una importancia extraordinaria y se debe a una esmerada lectura que, como la autora ufanamente apunta, se nos había escapado a los demás que conocíamos el texto. Entre los autores del Edicto está nada menos que el doctor Juan de Quintana, el amo de Servet, en un momento en que éste convive con él como paje o criado. En una nota así, como en el grano de arena del poeta, se puede ver el infinito.

Pero no todas las notas son igualmente valiosas. Más aún, me atrevería a decir que la mayor parte son superfluas o *ad úsum nostrórum tántum.* Ni el texto, ni el posible lector de este texto, necesitan de ellas. En cambio, ¿dónde están las notas literarias o de lingüística en relación con este proceso concretamente y en general con la Inquisición de la época? El proceso abarca aproximadamente una tercera parte del siglo XVI; la primera. La literatura de esta época no aparece para nada en él. Las relaciones entre Inquisición y Literatura son prácticamente inexistentes. ¿Inexistentes en la realidad o aún no descubiertas? Me inclino por lo segundo basado en una amplia investigación general que espero vea pronto la luz pública.

Entre tanto, espiguemos en los cientos de notas buscando el tema que pudo y debió ser central: el de la literatura en el proceso. La zona del proceso (entre Guadalajara y Toledo) y su tiempo histórico (1519-1535) coinciden con los de la posible génesis del *Lazarillo.* ¿Fue el anónimo autor, alumbrado, erasmista, luterano; una combinación de todos u hombre marginal como el encubierto autor de la *Celestina?* ¿De qué piedad se burla el anónimo autor de la novelilla: de la católica, de la alumbrada o de ambas? Determinar el *pathos* religioso o antirreligioso del *Lazarillo* es capital para el entendimiento de la novela. El lenguaje de éste y otros procesos de época, situados en la

misma zona, pertenecientes al distrito de Toledo, se ofrece a valiosas conjeturas.

En la nota sobre el Juan de Valdés, de José C. Nieto, la editora del proceso se explaya impacientemente sobre este ensayo teológico (también de tesis doctoral norteamericana) en el que se pretende darnos un Valdés calvinista, casi tan presbiteriano como era o quería ser católico el de Domingo de Santa Teresa. La crítica durísima que Ortega-Costa hace de Nieto éste la tiene más que merecida. Pero, ¿dónde está el Valdés que surge del proceso de María de Cazalla? Por inconcebible que parezca, la autora llega incluso a dudar que el Valdés que aparece asociado al grupo de Alcaraz en el palacio del marqués de Villena en Escalona sea el mismo que el autor del *Diálogo de doctrina christiana.* La lectura que Ortega-Costa hace de la carta de la mujer de Alcaraz es insostenible. A la luz del proceso de Alcaraz y de mi detallada crítica de la obra de Nieto, el problema de un doble Valdés carece de sentido.

Dada la importancia que Osuna tiene en Santa Teresa, especialmente en lo que hace al recogimiento como opuesto ejercicio al de pensar en la Pasión, la nota 36 del capítulo IV merecía una elaboración más adecuada. De hecho, sobre la adecuada interpretación de la coincidencia de doctrinas entre La Salceda (Osuna), Pastrana (Bedoya) y Guadalajara (Isabel de la Cruz, Alcaraz) descansa la posible unidad de la piedad iluminista defendida por Baruzi. ¿Se trataba de una cosa distinta o de una cuestión de grado en una misma materia? ¿Es el dejamiento de San Juan de la Cruz el mismo que el de su homónima Isabel de la Cruz? La lectura del poema de la *Noche obscura* cambia notablemente cuando se hace a la luz de una u otra hipótesis. Característicamente la nota pasa por alto toda esta problemática que es esencial a la literatura mística y a la ortodoxia inquisitorial.

Más sorprendente aún es la falta de elaboración en lo que toca a María de Cazalla, como escritora o mujer de letras. Por lo pronto, siendo no sólo hermana, sino confidente y hasta pitonisa de Juan de Cazalla, se ignora en absoluto la posible influencia de ésta en *La lumbre del alma* (1528), obra prohibida por la Inquisición desde los tiempos más remotos. Se hace mención a un epistolario, encuadernado en forma de libro y atribuido a María de Cazalla, y se descarta sin más el hecho diciendo que Serrano y Sanz había tomado la noticia de Melgares Marín y que la autora no ha encontrado ninguna carta de la procesada en el Archivo Histórico Nacional. El problema de la mujer escritora es genérico, y merecía más detallado comentario. En cuanto posibles escritoras, tanto Isabel de la Cruz como María de Cazalla han sido víctimas de la feroz misoginia de los inquisidores.

Al relacionar la obra de Santa Teresa, concretamente la *Vida*, con los alumbrados, Ortega-Costa escribe: «De hecho, no creemos exagerado el decir que Santa Teresa no hubiera escrito su *Vida*, si no fuera por los alumbrados, ya que los escrúpulos que su peculiar manera de rezar despertaba en sus confesores no hubieran existido de no ser por el temor de aquéllos» (p. 97, nota 90). El padre Llamas, tras un estudio exhaustivo del tema ha escrito taxativamente: «La Madre Teresa redactó su biografía pensando en el tribunal de la Inquisición.» (4).

El mismo o parecido comentario podría extenderse a la obra de San Juan de la Cruz. El «espinosísimo problema» (según Dámaso Alonso) de las relaciones entre poesía y mística, se torna bastante menos espinoso cuando se considera el comentario a los poemas no como una aclaración, sino como un encubrimiento de la experiencia mística. La única forma de salvar el *dexamiento* de la *Noche obscura*, es decir, de salvar el poema de la censura inquisitorial, era cubrirlo con el tupido y convencional velo de la escolástica. El ejemplar libro de Baruzi apuntaba ya en esta dirección que no ha sido por desgracia continuada por otros investigadores posteriores.

Las notas sobre literatura mística podrían multiplicarse *ad infinitum*. El propósito de esta reseña era solamente indicar algunos ejemplos de omisiones obvias en espera de que otro investigador o la misma autora de la excelente transcripción elabore con éstos y otros materiales el estudio literario y lingüístico del proceso.

Una última observación sobre las notas generales de carácter histórico circunstancial. Las características de un proceso no son suficientes para establecer tipologías generales sobre los procedimientos de la Inquisición. Para esto segundo es necesario el estudio de cientos de procesos de épocas diversas ordenados de acuerdo a cierta forma de análisis estadístico y estructural.—*ANTONIO MARQUEZ* *(13, Main Street. Box 89. Hyde Park. NEW YORK, N. Y. 12538. USA).*

(4) Enrique Llamas Martínez, O. C. D.: *Santa Teresa de Jesús y la Inquisición española*, Madrid, C. S. I. C., 1972, p. 228.

ESTRENOS DE JESUS CAMPOS Y ROMERO ESTEO: UNA MUESTRA DE TEATRO EN VIDEO

I

Uno de los padecimientos del teatro contemporáneo español es ese carácter de río Guadiana —aguas que ahora vienen, aguas que ahora se van— que afecta, muy a su pesar, a los autores de ese teatro y que, lamentablemente, parece llevar camino de convertirse en una constante dolorosa. Se sabe que esos autores existen, sus nombres aparecen asociados a diversos premios y a antiguas prohibiciones, sus obras se editan y son traducidas, se les cita en tesis doctorales, protagonizan libros de ensayo, se les clasifica en tendencias o generaciones..., y, pese a todo ello, en muy contadas ocasiones acceden a la representación. Y cuando al fin logran que alguna de sus piezas pase de ser mera literatura dramática a acción viva sobre un escenario, cuando al fin el hecho teatral se realiza, un largo período de silencio suele transcurrir hasta un nuevo estreno. Es obvío que con la representación se consigue —y esto es muy antiguo— que el texto —que como tal sólo es una propuesta dramática, simple expresión literaria— se convierta en acto poético y creador. Como también es obvio que un autor necesita confrontar en el escenario sus ideas escritas para mejor articular su producción, para corregirla y desarrollarla, y de este modo otorgar a todo su discurso la coherencia necesaria. Por desgracia, esa «continuidad» sobre el escenario —que no a otra cosa me estoy refiriendo— aún no se da plenamente para con los dramaturgos de nuestro teatro más reciente, por diversas y oscuras razones. Mientras esa afección «guadianesca» no sea curada, a duras penas los autores del teatro español actual podrán llevar a cabo su obra y, en consecuencia, difícilmente podremos analizar y entender la realidad inmediata de nuestro teatro.

Valga esta mínima introducción para remitirnos ahora a dos de esos dramaturgos que tienen en común —además de ser andaluces— el que en ellos se cumple lo que acabamos de señalar. Tanto Jesús Campos como Miguel Romero Esteo han sido publicados y traducidos, pero también han sido escasa y esporádicamente representados —y no siempre en las mejores condiciones—, pese a que se les reconoce como parte de lo más interesante del panorama del teatro español contemporáneo. Ambos, desde concepciones diferentes y con procedimientos muy dispares entre sí, cuentan con una obra singular que ofrece nuevas vías y perspectivas para nuestra

cultura teatral. De ello vamos a hablar seguidamente con ocasión del estreno de sendas piezas suyas.

Por otra parte, también daremos cuenta de una peculiar experiencia: la Primera Muestra de Teatro Europeo en Vídeo. Experiencia que nos permite vislumbrar un futuro en el que la técnica audiovisual puede actuar como elemento decisivo para rescatar y conservar las líneas maestras de acontecimientos teatrales.

II

ORBITA TEATRAL DE JESUS CAMPOS

Jesús Campos (Jaén, 1938) tiene una biografía enormemente sugestiva. En ella aparecen entremezcladas poesía, escultura, cerámica, música, baile, enseñanza de matemáticas, granjas de gallinas, decoración y hasta carreras automovilísticas. Además de esta relación de oficios y devociones —o dominándola y englobándola— hay otro elementos definitorio de Jesús Campos: su apasionada dedicación al teatro. Que sepamos, desde 1970 a 1977 ha escrito catorce piezas teatrales (en la última fecha tenía en preparación dos textos más). De esas catorce piezas, tres han sido llevadas a escena, cuatro se han publicado, y ha conseguido una decena de premios, además de haber quedado finalista en varias ocasiones. Jesús Campos, a la vista de estos datos, es, sin duda, una de las más poderosas vocaciones de nuestro teatro contemporáneo. Una vocación que le lleva a concebir el hecho escénico como una experiencia vital y que, lejos de un afán protagonista o estelar de acaparamiento de funciones, le incita a ser parte activa del mismo como director, escenógrafo, bailarín y actor, además de autor. Jesús Campos —lo ha dicho más de una vez— no pretende acumular papeles, sino que intenta que no se subdivida la función del autor, que su propuesta se cumpla íntegramente y en toda su medida. Jesús Campos es un creador de perspectivas totalizadoras.

Quizá por esa visión totalizadora con que concibe cada uno de sus textos es difícil delimitar la poética de su teatro. Campos es enemigo de etiquetas. Su poética es flexible, y aplica diferentes materiales, esgrime distintos lenguajes, según lo que quiera contar en cada caso determinado. Y así —«en creación, la única ley es que no hay ley», dice—, sus piezas pueden presentarse en forma de drama, de sainete, de cuento infantil, de tragedia, de musical o de relato absurdo. Del mismo modo, su temática es abarcadora: la

soledad, la familia, la estupidez, la muerte, las diferentes formas de la opresión... Pero siempre desde una postura crítica, analizando y denunciando las tensiones y conflictos; las contradicciones, injusticias y falsedades de la realidad inmediata.

Decíamos que el encasillamiento es algo completamente contrario a la «raíz profundamente existencial» —en palabras de José Monleón— de la concepción creadora de Jesús Campos. Campos —y sigo citando a Monleón— se propone arraigar cada representación en un tiempo y en un espacio, haciendo de ella una experiencia vital y singular para los actores y el público. Jesús Campos nos propone un teatro de confrontación activa con la realidad, donde la realidad acontece en el escenario y se hace presente, vive y nos incita a tomar partido. En este sentido, la introducción de elementos escenográficos de acentuado carácter naturalista —un paso de Semana Santa en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú,* unas gigantescas jaulas con sus correspondientes gallinas en *7.000 gallinas y un camello*—, como hechos palpables e inmediatos, es un factor decisivo para conseguir esa confusión entre los límites de lo real y la ficción. Lo mismo cabría señalar para la interpretación en la que, muchas veces, los personajes responden a las situaciones que se generan en la concreta dinámica espacio-temporal de la representación, desde una conciencia íntimamente ligada a esos acontecimientos y con un lenguaje «originario» que se adecua a la acción cambiante. Otro tanto ocurre con la música en directo que «se hace» mientras se desarrolla la representación y que no actúa como subrayado o ilustración, sino que se presenta como una comunicación autónoma —aunque siempre interrelacionada con lo que ocurre en el escenario— y que se impone como un suceso real. Todo ello incide en el propósito de Jesús Campos de hacer de cada puesta en escena una experiencia vital, una realidad en el presente. Todo ello se orienta a acabar con la pasividad del espectador y reclamar de él su pronunciamiento. Por esto que aquí sólo hemos apuntado la dramaturgia de Jesús Campos, alejada de los esquemas convencionales del teatro de consumo; ¡es tan inquietante! Pero vayamos ya con el último estreno —el cuarto en su cuenta particular— de Jesús Campos.

«ES MENTIRA»: EN LA FRONTERA DE LA PESADILLA

Hace algunos meses, y bajo la responsabilidad de José Monleón, el Centro Dramático Nacional organizó un Ciclo de Teatro Español Contemporáneo. El objetivo de ese ciclo era dar a conocer una serie de autores y obras que, marginados por los condicionantes políticos

del anterior régimen, era necesario «rescatar» para una mejor comprensión y análisis del presente del teatro español, y aun de su reciente pasado. Jesús Campos fue uno de esos autores. En la sesión protagonizada por Campos en ese ciclo —tras un comentario de su teatro a cargo de Monleón y una exposición de las líneas maestras de su trabajo por parte del propio autor— se ofrecieron muestras de la presencia musical en las obras estrenadas por Campos y se hizo una lectura escenificada de *Es mentira*. El propio Jesús Campos escogió *Es mentira* para la sesión como ejemplo más representativo de su teatro. La elección de esa pieza no fue un capricho; no en vano el mismo Campos la considera su mejor propuesta. Luego *Es mentira* fue publicada (1), y a su lectura nos preguntamos —cosa frecuente al leer los textos de Jesús Campos— cómo se plasmaría en escena el rico, ambiguo y estremecedor mundo que encerraba aquella historia. La respuesta llegaría algo más tarde. *Es mentira* fue estrenada (2).

En la frontera de la pesadilla y la realidad, dice Jesús Campos en unas anotaciones hechas en el programa de mano. Y aún más: referencias a los rostros negros de Goya, al *Guernica;* a Beckett, Poe, Genet y Kafka... No son gratuitas esas referencias, como tampoco lo es citar a Antonio Machado: «oscura la historia y clara la pena». Y no lo son porque *Es mentira* es una historia de pesadilla, un conjunto de imágenes que brotara de una alucinación, pero que deja la resaca amarga del dolor, de la crueldad extrema e injustificada, de la muerte irracional. La acción transcurre en un sótano, donde Manuela mantiene encerrada a su hermana Matilde. Ninguna de las dos recuerda la causa de ese cautiverio. Matilde sólo tiene contacto con el exterior a través de las visitas de su hermana, que, entreabriendo la puerta del sótano, le tiende la comida. En el sótano hay ratas y Matilde conversa con ellas, y, en su diálogo, inventa historias. Periódicamente, Santa Teresa se le aparece; hablan y juegan también a imaginar historias. Del exterior llega el sonido de descargas de fusiles, que Matilde quiere creer cohetes de una gran feria. Más adelante, Manuela se muestra extrañamente amable con Matilde: quiere ingresarla en un sanatorio, pero le pide que cuando

(1) «Teatro de Oposición I». Alberto Miralles: *Crucifernario de la culpable indecisión.* Jesús Campos: *Es mentira.* Editorial Vox, Colección Primer Acto, Madrid, 1980. (Jesús Campos tiene publicadas además: *Matrimonio de un autor teatral con la junta de censura*, en Modern Internacional Drama de la Universidad de Nueva York, 1974; *En un nicho amueblado*, en Primer Acto, Madrid, 1975, y *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, en Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada, 1976.)

(2) Jesús Campos: *Es mentira;* intérpretes: Maite Brik, Lola Pons, Gloria Vergara, Nuria Clemente, Elisa Montes, Victoria Rodríguez, Félix García y Onofre Fraile; ayudante de producción: Joan Llaneras; ayudante de escenografía: J. Campos Crespo; espacio escénico y dirección: Jesús Campos; estreno: Teatro de Lavapiés, Madrid (18 de diciembre de 1980).

vengan a buscarla marche en silencio. Matilde se pregunta por la suerte de todos los que como ella sufren en los sótanos. Se niega a dejarse conducir en silencio. Su destino será morir fusilada, y cuando los verdugos se aprestan a cumplir la sentencia —su hermana-carcelera al frente—, descubrimos que tienen cuerpo de ratas. Sólo Matilde es humana.

Hasta aquí, el argumento de *Es mentira,* pero ¿a dónde nos remite Jesús Campos con esta pesadilla, en la que lo real y lo imaginario se confunden? «Maldoliente resaca de la historia», «la memoria, negación del olvido», son frases con las que Jesús Campos se refiere a su obra. ¿Qué memoria, qué historia? Una primera lectura nos permite identificar el contenido de *Es mentira* con un período histórico muy concreto: la guerra civil española. Las claves son evidentes: dos hermanas, una encarcela y fusila a la otra; o, lo que es lo mismo: un pueblo dividido, una de las partes encarcela y fusila a la otra. Y más: sólo la víctima es humana; sus verdugos son ratas. El precio de la libertad es el silencio, la complicidad con la barbarie. Santa Teresa, al cabo, quiere que Matilde claudique, que acceda a la petición de su hermana-opresora: la religión no es refugio ni consuelo, se pone de parte de los torturadores. Esas descargas de fusiles que la prisionera quiere creer fuegos de artificio evocan la crueldad de la ejecuciones ininterrumpidas. La muerte de Matilde resume la trágica y desgarradora muerte fratricida. La realidad —aquella realidad histórica española— es tan dantesca, tan salvaje e inhumana, que la voluntad se niega a creerla —«es mentira»— y la imaginación juega a crear otra...

Sin embargo, siendo válida y coherente esta lectura, conservando su carácter testimonial, la obra de Jesús Campos admite una interpretación más amplia, por que en ella se organiza un sistema de valores que trasciende a la concreta anécdota primera que la inspiró. Es decir, *Es mentira* es una reflexión sobre el miedo, la incomunicación, la tortura y la violencia irracional que desemboca en la muerte. En última instancia, el conflicto dramático que se nos presenta se convierte en una confrontación entre la opresión y la libertad. No hace falta enmarcarla en un tiempo y un espacio determinados. Como apunta Monleón, en *Es mentira* la idea de sociedad se sustituye por la de soledad; la de relación, por represión; la de realidad, por pesadilla... Este cuadro de sustituciones se ha dado y se repite en el devenir de la historia, sin que sea exclusivo de una geografía delimitada. En la obra funcionan categorías de alcance universal. Y la lúcida ambigüedad con que Jesús Campos provee a su obra incide en el hecho de que pueda ser aplicada a otras épocas

y situaciones. Cada público diferente será el encargado de poner nombre y rostro a las ratas, de reconocer a las víctimas y de identificar la oscuridad del sótano. De ahí la eficacia de la propuesta de Jesús Campos.

Y unas últimas palabras acerca de la puesta en escena. Sobre todo, para destacar a Maite Brik en el papel de Matilde, sin duda una espléndida y difícil creación, así como la efectividad de «las ratas» en su incómoda interpretación. El espacio escénico creado por Campos merece también alusión. Campos, en su idea de que la representación es una realidad presente, ha construido un sótano meticulosamente realista que, prolongándose en el patio de butacas, nos quiere indicar que el público también está encerrado en él. La presencia de las ratas habladoras en este marco tan real provoca una desasosegadora sensación de extrañeza que subraya el clima de alucinación o de pesadilla de la historia que se nos ofrece. Una pesadilla estremecedora.

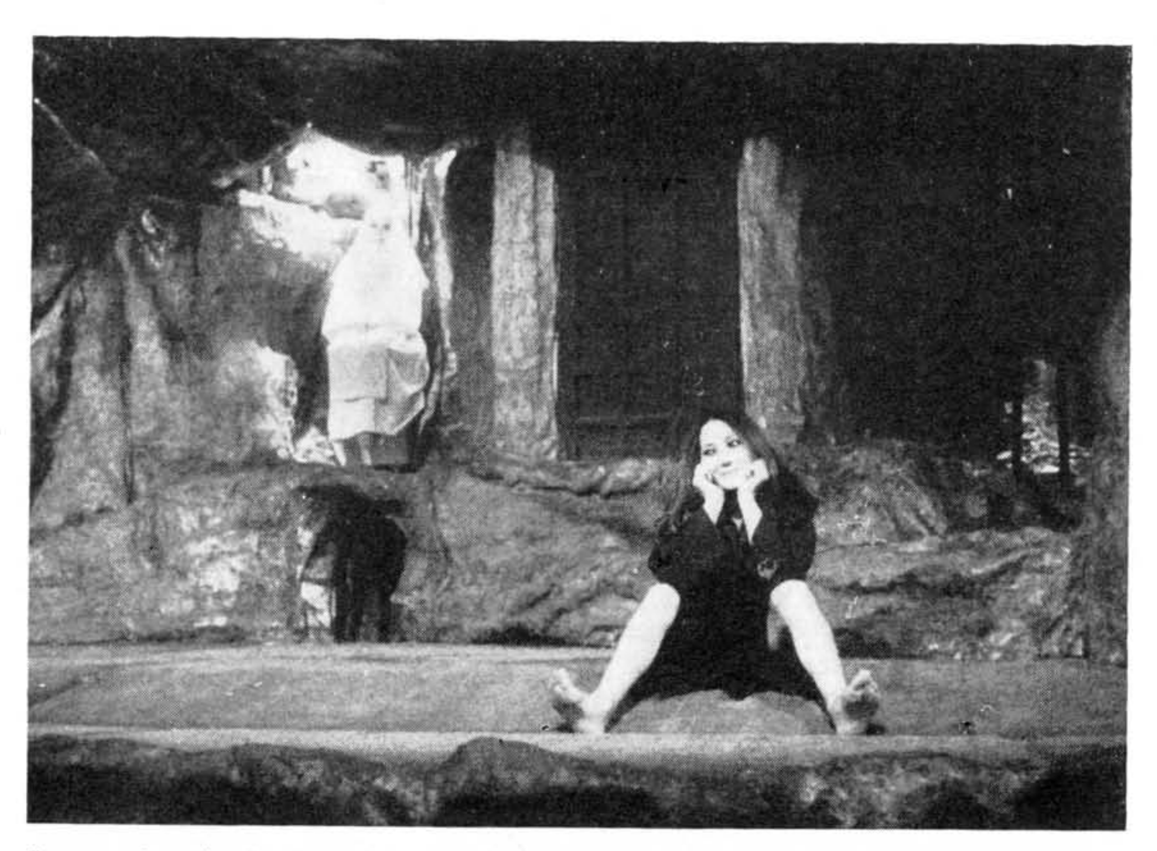
III

GROTESCOMAQUIA Y TEATROIDE DE MIGUEL ROMERO ESTEO

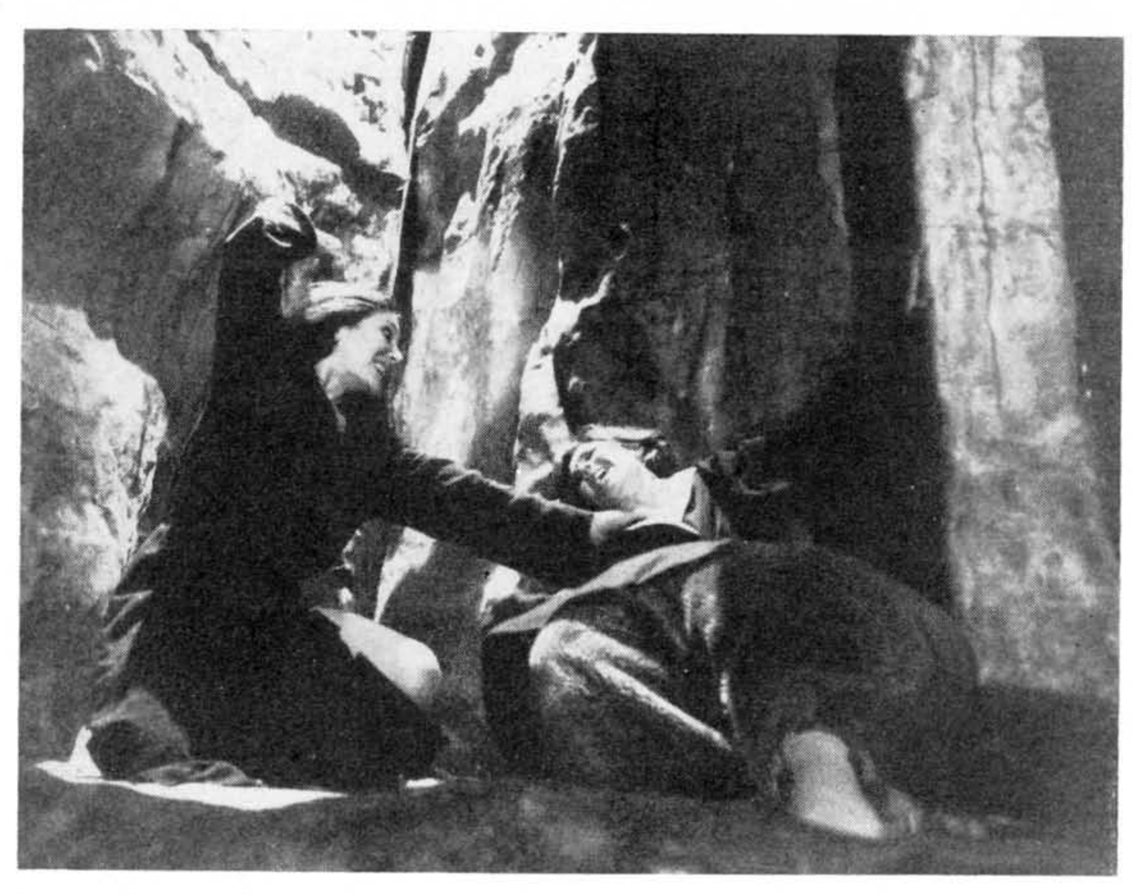
Miguel Romero Esteo (Montoro, Córdoba, 1930) sostiene que el teatro convencional es una «honorable forma de aburrimiento» y que el aburrimiento supone un bloqueo psíquico a fondo, con lo cual lo que vemos y oímos en ese teatro convencional no despierta el más mínimo interés; todo resulta plano. Así, pues, Romero Esteo postula un teatro de transgresión que sirva para asesinar ese cadáver en que se ha convertido el teatro convencional, y enterrarlo, cumpliendo con una obra de misericordia. Y esto con la aclaración de que matar a los muertos no es ningún crimen. Pero ¿por qué el teatro convencional, para Romero Esteo, es un cadáver? Podríamos resumir su teoría de la siguiente manera. Con el racionalismo, la burguesía priva al teatro de su condición de forma popular de liberación y expresión, para someterlo a los dogales del didactismo. El teatro, entonces, deja de ser una fiesta para ser «un instrumento de comunicación básicamente formativo-informativa», una culta y solemne forma de capitalizar conocimientos, a base de discursivismo y «buen gusto». El desarrollo siguiente del arte dramático, desde el neoclasicismo hasta el neorrealismo, pasando por el romanticismo, el naturalismo, el realismo, el simbolismo, el sociorrealismo, etc., Romero Esteo lo define como una forma culta y oculta de catecismo, por supuesto dirigida hacia el espectador burgués y con su beneplácito, que ve en



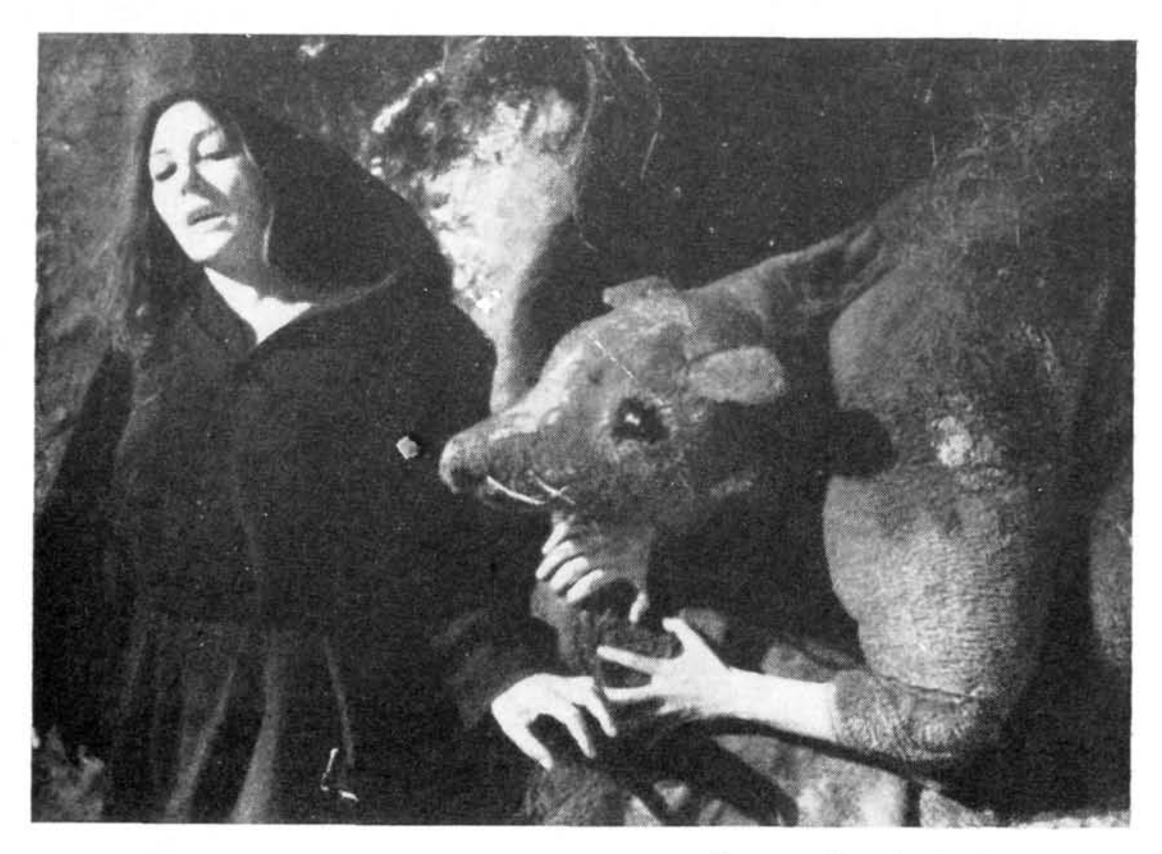
Torcuato Tasso, de W. V. Goethe
Dirección de Peter Stein



Es mentira, de Jesús Campos



Es mentira, de Jesús Campos



Es mentira, de Jesús Campos



Veraneantes, de Máximo Gorki
Dirección de Peter Stein



El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa,
de Miguel Romero Esteo



El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa,
de Miguel Romero Esteo

él poco más que un acto de sociedad. Y aquí Romero Esteo introduce un paréntesis para aclarar que la llamada inteligencia cultivada no es más que una inteligencia programada, teledirigida desde las solemnes etiquetas-palabras. El cerebro cultivado, concluye, es un cerebro con deformación profesional. Quizá por eso desconfía y reniega de los teóricos del teatro.

Ahondando en su tesis, Romero Esteo argumenta que el lenguaje cotidiano se ha convertido en una emisión mecánica, lo que, aplicado al teatro, se traduce en que el espectador, al recibir mecánicamente los signos «entiende», pero no intelige ni elige, con lo que se descarta la actuación de la inteligencia y de la imaginación. En consecuencia, hay que provocar la ruptura de esa cotidianeidad para lograr un grado máximo de desmecanización y que irrumpa la fantasía. Se dice que algo es teatral —apunta Romero Esteo— cuando es anómalo respecto al circunspecto comportarse, cuando escapa a las anodinas y discretas pautas habituales. Hacia ahí hay que orientar los tiros para recuperar el sentido festivo y libertario de la expresión dramática, para cargarla de nuevo con la imaginación y se desborde en fantasía... Sintetizando mucho, éste es el soporte de la dramaturgia de Romero Esteo. ¿Cómo se concreta todo ello en su quehacer dramático? Veamos.

El gran objetivo de nuestro dramaturgo es recuperar para el teatro su carácter de fiesta, de eclosión, sin cortapisas. Para ello acude a géneros marginados o despreciados por la «cultura oficial», como la revista, el vodevil, la bufonada, la ópera grotesca, el teatro de plaza y aldea y cualquier manifestación dramática popular. Obviamente, esto no es nuevo y no tendría mayor trascendencia si Romero Esteo no utilizara algo que caracteriza y da validez a su propuesta: un lenguaje sumamente original. Original en tanto que se fundamenta sistemáticamente en lo que tradicionalmente han sido considerados como vicios literarios y, aún más, como inadmisibles vicios teatrales. Romero Esteo construye sus piezas con materiales de derribo verbal que incluye prosas macarrónicamente rimadas, la reiteración cansina, la mezcla de lo culto y lo popular, la versificación ripiosa, el delirio absurdo, el sinsentido grotesco... Se trata —como señaló Francisco Ruiz Ramón al ocuparse de nuestro autor en su *Historia del teatro español. Siglo XX* (Ediciones Cátedra, pp. 564 a 569)— de un lenguaje-fiesta; lenguaje en cueros vivos, con el que, coherentemente, se lleva a sus últimas consecuencias la ruptura total contra la cultura oficial y a todos los niveles. Y hay que añadir, además, que Romero Esteo emplea —como ya hiciera Valle— ese lenguaje suyo peculiar en las acotaciones de sus piezas —con lo que esas

acotaciones adquieren categoría estética independiente, pero, a la vez, refuerza los postulados dramáticos— e incluso en los prólogos e introducciones que anteceden a sus textos.

El resultado de todo ello es algo que algunos han calificado de «estética de vicio literario o del vicio teatral» y, según otros, el antiteatro. Pero bajo estas denominaciones, que pretenden la descalificación, en el teatro de Romero Esteo eclosiona la teatralidad, una capacidad lingüística inusitada y el despliegue de una feroz, riquísima y sorprendente comicidad, aplicadas siempre a la disección de la realidad española. Quede para otra ocasión el establecer relaciones —que las hay, pero muy peculiares— entre la obra de Romero Esteo y el esperpento llevado a extremos límites, el lenguaje macarrónico de cierto Muñoz Seca y el disparatado humor de situaciones que se da en Jardiel. El resultado de lo que nos presenta Romero Esteo, decíamos, es el teatro en libertad. O, como él prefiere llamarlo, el teatroide, la grotescomaquia.

«EL VODEVIL DE LA PALIDA, PALIDA, PALIDA, PALIDA ROSA»: PARODIA BURGUESA, CACAO ESPAÑOL

Romero Esteo estrenó en Barcelona, en el Festival de Sitges de 1972, su obra *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación.* Luego sería invitada a participar en otros festivales internacionales celebrados en Alemania y Francia. En 1974, dentro del Festival de Teatro Independiente celebrado en Madrid, fue puesta en escena *Pasodoble,* que, como la obra anterior, también viajó al extranjero. Posteriormente, subirían a la escena española *El barco de papel* y, en forma de guiñol, *Fiestas gordas del vino y el tocino,* ambas como teatro infantil. Como destacó Pedro Aullón de Haro, «la capacidad de suprimir indiferencias no es una de las notas menos relevantes de Romero Esteo». O, lo que es lo mismo: la polémica, la división de opiniones, se concierta en torno a los estrenos de nuestro autor. Evidentemente, porque su teatro rompe con los moldes tradicionalmente asentados y, en el menor de los casos, provoca la exasperación de ciertos espectadores y críticos constreñidos a hábitos convencionales. La obra de Romero Esteo es, cuanto menos, un desafío.

Con estos antecedentes, digamos que *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa* fue editado en 1979 (3). Dos años más tarde,

(3) Miguel Romero Esteo: *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa.* Editorial Fundamentos, Colección Espiral/Teatro. Madrid, 1979. (Romero Esteo también tiene publicadas las siguientes obras de teatro: *Pontifical,* edición de la Asociación de Alumnos de la Escuela de Arte Dramático y Ditirambo Teatro-Estudio, Madrid, 1971; *Pasodoble,* en Primer Acto,

Romero Esteo sale del carro de las funciones únicas, de los festivales y de las representaciones en el extranjero, y accede a lo que suele denominarse circuitos comerciales. *El vodevil...* es estrenado en un escenario madrileño (4). Su título ya nos indica esa voluntad de Romero Esteo de valerse del teatro cómico, marginal como uno de sus vehículos de expresión. El autor confiesa que su pieza es un homenaje al vodevil y, como tal, se arma de amantes, engaños, salidas y entradas vertiginosas, falsas situaciones, falsas muertes, personajes escondidos..., y, como la cuatro veces pálida rosa quiere ser un vodevil español y en España estamos, «unas cuantas gotas de chafarrinón español», aclara Romero Esteo.

Por resumirles el argumento, diré que Amalia recibe las visitas de sus incontables amantes. Su marido se dedica al negocio del cacao. Pero resulta que los enamorados de Amalia sólo la quieren para utilizarla y que convenza a su marido de que acepte asociarse con ellos y, así, evitar la ruina o mantener su poderío económico. Hay, como exige el vodevil, acción trepidante, situaciones embarazosas y hasta muertos que no son tales. Amalia anhela marcharse a Europa. Los amantes no logran su propósito, y, al final, fantasmalmente envueltos en sábanas, esgrimen cuchillos dispuestos a todo para conseguir el pacto con el marido de Amalia. Este, que conoce las relaciones de Amalia y las intenciones de sus enamorados, reparte tiros al aire y, mientras cae el telón, coloca la mano en el cuello de su mujer... Por supuesto que esto está expresado con ese peculiarísimo lenguaje de ripios, reiteraciones y rimas macarrónicas de Romero Esteo. Pero ¿sólo a un vodevil hilarante, a un encadenamiento de formas lúdicas y grotescas se reduce la obra? Pues no.

En primer término, nos encontramos con una decidida voluntad paródica. Parodia de la burguesía, de su descomposición moral, de sus hábitos y comportamientos. Los personajes de *El vodevil...* son burgueses, y Romero Esteo los refleja, precisamente, valiéndose de un género del teatro cómico burgués. Pero la pieza avanza, y Romero Esteo, a través de la acentuación del absurdo y del realismo grotesco, nos va lanzando claves reveladoras, nos incita a dejar de entender mecánicamente y poner en marcha la imaginación, a inteli-

---

Madrid, 1973; *Fiestas gordas del vino y el tocino*, en Júcar, Madrid, 1975; *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, en Estreno, Cincinatti University Press, 1975 (edición incompleta), y *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, en Cátedra, Madrid, 1978.)

(4) Miguel Romero Esteo: *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa;* intérpretes: Carmen de la Maza, Manuel de Blas, Mayrata O'Wisiedo, Angel Rodríguez, Juan Carlos Sánchez, José Albert, Fernando Hernández, Teófilo Calle, Nuria Soler y Teresa del Río; música: Angel Botia; vestuario: Bambalina-Francisco Díez; ayudante de dirección: Rafael Sanz; espacio escénico: José Luis de Dios; dirección: José Díez; estreno: Teatro Jacinto Benavente, Madrid (5 de marzo de 1981).

gir. Es momento —por usar una frase del gusto de Romero Esteo— de «ir atando las moscas por el rabo». Se trata de ir leyendo por dentro y por debajo de lo que se ve y se oye, de relacionar puntos aparentemente inconexos y dispares, de articular ocultas resonancias. Entonces, hecha la operación de inteligir, nos damos cuenta de que nos hallamos ante la gran fiesta del «cacao nacional».

«Amalia, ¿estás dormida? ¿Estás española?»...; «la santa viuda española»...; «la santa envidia española que llevan en su corazón todos los españoles»...; «devoto país de caníbales, en el que se meriendan los unos a los otros como hermanos en una gran merendola»...: estas y otras parecidas frases continuamente nos bombardean desde el escenario. *El vodevil...* se perfila, pues, con su particularísimo estilo, que destroza lo establecido y convencional en el teatro oficial, como una exposición sobre los males y miserias de la convivencia nacional, desgarrada por guerras civiles, como bien nos recuerda Amalia cuando repasa la historia hispana y oye el redoble de tambores militares, que desde los reyes godos hasta ahora siguen su melopea interminable como el rosario de la aurora. Romero Esteo nos habla de las pasiones y las miserias que han marcado siglos y siglos de la vida española y que se prolongan tras la «conciliación y daros la mano como buenos hermanos». La última escena, con las «navajas españolas» que esgrimen los fantasmones, dispuestos a apoderarse del «chocolate español», es enormemente explícita. Como lo es también el color rosa de la ropa de Amalia —aborrece el azul—, que, con la mano de su marido aprisionándole la garganta, no podrá dejar atrás el cacao nacional y partir hacia Europa.

Texto difícil el de Romero Esteo, cuya puesta en escena, como ya es costumbre, ha provocado las reacciones más dispares. Texto desbordante, lúdico, corrosivo, que encierra un mundo de irrisión y de demonios. Texto para la reflexión y la diversión, sobre el que la Compañía Retablo, con José Díez al frente, ha realizado una feliz puesta en escena para devolvernos a uno de los autores españoles vivos más audaces, poseedor de un lenguaje único, acéptese o no el radicalismo de sus postulados.

IV

LA PRIMERA MUESTRA DE TEATRO EUROPEO EN VIDEO

Ya casi resulta tópico decir que estamos asistiendo a la invasión del vídeo. Nuestra vida cotidiana se ve continuamente asaltada por ésta y otras innovaciones del campo de la electrónica, que, a más

corto o largo plazo, acabarán por transformar de manera decisiva nuestros hábitos de vida. El arte, como elemento más de nuestra vida, consecuentemente también habrá de incorporar a sus procedimientos estas realizaciones de la técnica. Ya en algunos casos, y aunque sea tímidamente, este hecho se produce, pienso, en la pintura cibernética o en el uso de computadoras para la música, entre otros ejemplos. Pero hablábamos de vídeo, así que volvamos a él. En esa parcela concreta del arte constituida por el cine y la televisión, el vídeo ya ha hecho acto de presencia. Y no solamente como un sistema de grabar un producto ya realizado, sino como factor actuante en el proceso de esa realización. Evidentemente, esto es así por las particulares características de estos dos medios, en los que la técnica electrónica es uno de sus componentes. El futuro del cine y de la televisión empieza una nueva etapa, y en ese futuro el vídeo tendrá seguramente mucho que hacer. Con el teatro no ocurre lo mismo.

El teatro no tiene lugar a través de medios ópticos o mecánicos. Por sus especiales características, la comunicación que genera es directa, entre seres humanos, de una manera inmediata y en un tiempo y un espacio delimitados. El hombre, el actor, es al mismo tiempo medio y mensaje que acontece en un presente. Acabada la representación, el medio desaparece. El acto teatral, lo sabemos, es efímero e irrepetible. Esa fugacidad del teatro ha creado problemas a la hora de conservar determinados montajes que, por tal o cual razón, hubieran merecido mantener viva su presencia. Se puede recurrir a la filmación, pero los especialistas objetan que es de costo elevado y de escasa manejabilidad. Y aquí es donde interviene el vídeo. Precisamente por motivos de abaratamiento y de manejabilidad, el vídeo se configura como la gran posibilidad para conservar fácilmente grandes espectáculos que merecerían el calificativo de obras de arte. Es claro que la grabación en vídeo de la puesta en escena de una obra no nos ofrece la insustituible experiencia de lo vívido, que de alguna manera es una deformación de las características definitorias del acto teatral. Sin embargo, y fundamentalmente para los profesionales, e incluso para el simple espectador que no puede desplazarse a otros países donde tienen lugar hitos de la creatividad escénica, el vídeo permite apreciar las coordenadas maestras del montaje.

Con esta idea de ofrecer al especialista y al público determinados espectáculos de innegable calidad, llevados a cabo en distintos países europeos, el Centro Dramático Nacional ha organizado en el Teatro Bellas Artes, de Madrid, la Primera Muestra de Teatro Europeo

en Vídeo. En la realización de la muestra han colaborado las embajadas de Alemania Federal, Francia e Italia —con sus respectivos órganos de difusión cultural—; el Institut National de l'Audiovisuel, de París, y la RAI italiana, por mediación de Giorgio Ursini.

La muestra —que ha recogido montajes hechos entre 1966 y 1977— se ha centrado en textos de autores clásicos —consecuencia de la revitalización de los mismos en Europa en las últimas décadas—, y se componía de tres ciclos. En el primero de ellos, dedicado a Italia, pudimos ver a Darío Fo, al Piccolo Teatro de Milán y al Laboratorio della Cità di Prato, bajo la dirección de Luca Ronconi, que ofrecieron obras del propio Fo, Shakespeare, Chejov y Esquilo. El segundo ciclo fue un espléndido recital interpretativo de esa máquina prodigiosa de hacer teatro que es La Comédie Française, con obras de Molière, Marivaux, Goldoni, Musset, Feydeau e Ionesco. Entre los directores de estos espectáculos citemos como muestra a Zeffirelli y a Jorge Lavelli. El último ciclo de la muestra corrió a cargo de Alemania Federal, con la participación de compañías de Berlín, Bremen y Hamburgo. Gorki, Goethe y Shakespeare fueron los autores elegidos. A destacar aquí, las magníficas interpretaciones de Bruno Ganz y el gran dominio de la dirección de Peter Stein. Añadamos, finalmente, que todos los espectáculos fueron ofrecidos en idioma original, y que cada uno de ellos fue presentado por un especialista.

La conclusión tras esta singular experiencia es que ha sido una magnífica ocasión para informar y, al tiempo, confrontar los modos teatrales de nuestra escena con la europea. Hemos podido acceder a unos montajes de innegable calidad, rescatados de la fugacidad y conservadas sus líneas maestras para el futuro. Todo ello merced al vídeo.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

Sección bibliográfica

SUICIDIO Y DIFERENCIA *

Para Paul Valéry «el suicidio siempre es la ausencia de los otros», y casi al final de su libro Tijeras concluye que «debemos hablar de *los* suicidios y no *del* suicidio» (p. 277). Precisamente éste es el punto de partida del excelente, minucioso y hasta apasionante (para quien goza, en mayor o menor grado, de una vocación suicida) libro que comento: el «estupor» reside en el hecho de que el suicidio no puede reducirse a estadísticas o generalizaciones más o menos «comprensivas», pero simplificadoras. Tampoco el determinismo político o social es causa suficiente, ya que ni el capitalismo lo evita ni el socialismo de cualquier rostro lo supera. Hablar de los suicidios permite abarcar la diversidad de casos y de causas que los motivan: algunas evidentes, otras más o menos hipotéticas. Por otra parte —y valga la paradoja—, la referencia plural es la más adecuada para captar coincidencias o, al menos, la certeza de una constante: esa que transita de la «ausencia de los otros», en Valéry, a «la indiferencia del mundo / que es sordo y es mudo», en el tango *Yira, yira,* de Enrique Santos Discépolo.

El libro de Tijeras abarca una revisión de los «pormenores» de la estadística, así como de los clásicos de la «literatura suicidológica». Después de estos dos capítulos que sirven de introducción al tema, a través de síntesis e inquietudes e interrogantes sobre el mismo, continúan los dos ejes entre ilustrativos y amplificadores de la diversa realidad del suicidio: un *esquema histórico,* que incluye los casos míticos (Egeo, Dido, Orfeo) el fenómeno suicida y su teorización entre los filósofos de la antigüedad, en la Edad Media y Moderna; un *esquema sociológico,* que se detiene en la descripción y caracterización de suicidas históricos, englobados como «revolucionarios, políticos y

* Eduardo Tijeras: *El estupor del suicidio.* Edit. Latina, Madrid, 1980, 310 pp.

militares», científicos, artistas, toreros y deportistas, «financieros y empresarios, estafadores y asesinos», «deudos de la celebridad». Lo enunciado hasta ahora, que constituye la primera parte del libro, se cierra con un capítulo sobre «otros aspectos generalizados del suicidio», donde se registran los suicidios motivados por ruina económica, hambre, miedo, exilio; los suicidios en masa, regidos por el fanatismo como en el caso del Templo del Pueblo; y, por fin, curiosas alusiones a la influencia eléctrica de la atmósfera en el psiquismo o al aumento del índice de suicidios en noches de luna llena.

La segunda parte está ocupada casi totalmente por el problema del suicidio del *escritor contemporáneo* designación que toma como punto de partida la Revolución Francesa. A pesar de todo, aunque escapa a ese plan, pero sirve de antecedente y «símbolo del destino aciago que la sociedad reservaba al poeta puro», Tijeras incluye el caso de Thomas Chatterton, que se suicidó a los dieciocho años, en 1770.

En una larga lista de escritores aparecen Carolina de Günderode, Kleist, Larra, Nerval, Castelo Branco, Asunción Silva, Emilio Salgari, Georg Trakl, Felipe Trigo, Esenin, Maiakovski, Raymond Roussel, Walter Benjamin, Virginia Woolf, Antonin Artaud, Cesare Pavese, José María Arguedas, Paul Celan, Yukio Mishima, Alejandra Pizarnik, Ulrike Meinhof, Nikos Poulantzas, etc. Hay una especial referencia a los rioplatenses, sobre todo por la proximidad cronológica, coincidente con la «Década infame» en Argentina: Horacio Quiroga (1937), Leopoldo Lugones (1938) y Alfonsina Storni (1938).

La obra de Tijeras se cierra con un *Epílogo* y una *Recapitulación sobre España,* así como una *Fraseología del suicidio,* que sirve como aproximada síntesis de distintos pensamientos y enfoques del fenómeno. Importante la «recapitulación», porque permite denunciar el enorme peso de la censura y reflejar los alcances del tabú del suicidio bajo un régimen totalitario como el franquismo: «¿Cómo aceptar que los ciudadanos se quiten la vida con desprecio de todos los valores en un sistema político que se consideraba a sí mismo la "reserva espiritual" de Europa?» (p. 274). Implícito y complementario de este tabú en España es el análisis (por así decir) que hacía Eisenhower, cuando relacionaba la alta tasa de suicidios en Suecia con la tendencia izquierdista de su Gobierno.

El biólogo Henri Laborit, en *Mon oncle de l'Amérique,* de Alain Resnais, continúa de algún modo la tradición freudiana al afirmar que cuando el hombre no puede descargar su agresividad sobre los demás, cuando inhibe su acción posible, utiliza el suicidio: forma de la autoagresión. Albert Camus, citado por Tijeras, reconocía la dialéctica entre el crimen y el suicidio. Directa o indirectamente, ésta

es la otra cara de una condena a muerte, desde Sócrates hasta el condenado anónimo que alude el castigo de los otros. Ese es su componente dual: tragedia de la inadaptación o del rechazo de lo establecido y, al mismo tiempo, encuentro de una salida liberadora. «Hay dos vertientes principales: que el hecho, en términos generales, sea verdaderamente asesinado y trascienda versión de suicidio, o que el hecho sea verdaderamente suicidio y la implicación moral equivalga a asesinato» (p. 96).

El suicidio, como acusación; su contenido implícito: el reverso es el asesinato; las formas más o menos inconscientes de la autodestrucción tienen otros nombres, y entre ellos está el que entiende el suicidio como actualización de una tendencia que se desarrolla «mucho antes de empuñar el arma» (p. 25), cualquiera que ella sea. Las formas crónicas del suicidio encierran experiencias tan diferentes como la de los mártires y ascetas, o las sobredosis de los dogradictos, o las conductas antisociales en general. Menniger, autor de esta interpretación, explica que en el suicidio se conjugan tres elementos: el agresivo, el autopunitivo y el erótico. No está lejos de esta idea, que reúne la santidad y la perversión —junto con el sentido acusador de lo autodestructivo—, ese hermoso filme de Jean-Luc Godard *Vivre sa vie,* donde la puta se reproduce, por la simetría de los contrarios, en la Juana de Arco mártir de la sociedad represiva contra la que lucha.

La síntesis de estos conceptos la da ese adagio chino que cita Tijeras y que dice que la mejor venganza contra un enemigo es suicidarse frente a la puerta de su propia casa. Una venganza que, como muchos actos suicidas, incluye también un sentido de lo espectacular, de afirmación de la propia identidad, que se libera por la autodestrucción. Por eso la frase del político romano Catón: «Ahora soy mío», trasciende su caso y vale como definidor de muchos otros suicidios.

Pero un hecho encierra su propia contradicción, y más en el caso de la diversidad del fenómeno suicida, según señala Tijeras. Catón era estoico, y *El estupor del suicidio* marca el vínculo entre la reflexión griega sobre el asunto, especialmente la concepción estoica, y la reacción (consciente o no) de muchos personajes del nacional-socialismo. «No hay mucha diferencia entre —a efectos del binomio condena a muerte-suicidio— el Imperio griego y la Alemania nazi» (página 99). El suicidio va unido a la necesidad de restablecer la honra agraviada: la decadencia del Tercer Reich lleva a extremos grotescos esta verdad, sobre todo cuando se trata de divinizadores del Führer y el Imperio y, por tanto, del destino «imperecedero» de una raza.

Si Tijeras dedica casi la mitad del libro al *escritor contemporáneo,* lo hace porque considera que «su entera obra literaria puede equivaler a una larga y exquisita nota explicativa con más posibilidades que la simple esquela garrapateada poco antes de apretar el gatillo o ingerir la pócima» (p. 154). La decisión suicida en el escritor, ha aclarado poco antes Eduardo Tijeras, obedece a las mismas causas que impulsan al resto de la gente, pero su conducta resulta más «explícita».

El gesto del suicida —y rescato esta mención y mérito del libro: nuevamente, él es una reconstrucción de gestos autodestructivos más que una sarta de generalidades—, además de ser un gesto acusador, repercute en todas las épocas y supone la negación de los prejuicios religiosos *(sensu lato).* En varias ocasiones afirma la propia libertad y rechaza el peso de los dogmas: «El suicidio es uno de esos "trapos sucios" que las convenciones sociales repudian. Nuestra sociedad está preparada para reconocer el éxito y, en todo caso, la dignidad de la muerte natural» (p. 130). Como la presentadora de una cadena de la televisión norteameriacna, Chris Chubbuck, treinta años, quien, en 1974, se suicidó frente a los televidentes anunciando: «Conforme a la política de nuestra cadena, que os ofrece todas las mañanas vuestra ración de sangre y violencia, vais a asistir a una gran *premier:* una tentativa de suicidio en directo» (p. 128).

Tijeras llega a afirmar que «el suicidio erosiona las grandes palabras, y precisamente actúa por las grandes palabras» (p. 272). Esa es su gran paradoja y, al mismo tiempo, un nuevo pie para las múltiples «pequeñas» preguntas que el fenómeno provoca. El poeta catalán Gabriel Ferrater declaraba, en una nota autobiográfica, que odiaba «las casas en que hace frío y las ideologías» (p. 260), así como amaba «los tobillos jóvenes y el silencio». Hay un afán de absoluto que preside la voluntad suicida: un deseo de permanencia complementario de un deseo de muerte que se niega a sí misma. Las huellas, los preparativos del espectáculo de la propia muerte, como la mujer que en Vigo se desprendió de las botas, la chaqueta, los cigarrillos y las cerillas antes de arrojarse al agua, revelan muchas veces que el suicida quiere durar y no cree del todo que va a morir.

Si *El estupor* del suicidio, repetimos, señala los límites de la generalización y, paralelamente, pone énfasis en la singularidad del hecho suicida; si, después de una primera lectura ávida por conocer los «casos» (justo es reconocerlo, morbosidad aparte), descubrimos los interrogantes e hipótesis, en esta gradación, estoy seguro, el libro estimula esas y otras preguntas (inéditas) en quien lee. Los ultradefensores del derecho a la vida, pero cómplices de masacres y otras

torturas, seguirán escandalizándose por lo que —dicen— es un ultraje a lo que nos ha sido dado y, en rigor de verdad, no nos pertenece: la vida. Como se deduce de la biografía de suicidios de distinta extracción social y profesional, los pequeños dogmas cotidianos, las agotadoras muertes diarias, el «que al mundo nada le importa» (resuena *Yira),* los desvaríos, la dudosa frontera entre quien decide o es sometido a una vida errante —«parece que huyen desde el principio» (p. 214)—, el amor «como una cerilla quemada patinando en un orinal» (Hart Crane), todo eso y más lleva al suicidio. ¿Será posible evitarlo? Pero, ante todo, ¿bajo qué patrón moral?

Será difícil. Mientras tanto, como decía Rigaut, «intenten, si pueden, detener a un hombre que viaja con su suicidio en el ojal».— *MARIO MERLINO (Plaza de España, 9, 7.º Izq. MADRID-13).*

UNA REVISION DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL

La publicación del tomo cuarto de la *Historia de la Literatura Española,* de Juan Luis Alborg, constituye un acontecimiento importante en el mundo filológico *.

Con respecto al plan inicial de la obra ha sido preciso desdoblar el volumen en dos, el primero de los cuales, dedicado al romanticismo, aparece ahora; se anuncia para un momento próximo la publicación de un volumen quinto, dedicado al realismo.

Como señala el propio Alborg en su «advertencia final» (p. 881), la división en dos volúmenes para el siglo XIX es motivada por la extensión que ha alcanzado el correspondiente al romanticismo, lo que ya nos está indicando el interés que por esta parte posee. La división en dos tomos no responde a criterios de corrientes o tendencias, que son muy convencionales; precisamente en esta obra Alborg ha mantenido la penetración del siglo XVIII en el romanticismo, y sospecha la del romanticismo en el realismo. Además, deja para el volumen siguiente capítulos como «Periodismo y erudición», o poetas como Rosalía de Castro —en este último caso por motivos de cronología.

* Juan Luis Alborg: *Historia de la Literatura Española,* vol. IV, *El romanticismo,* Editorial Gredos, Madrid, 1980.

El índice de la obra se despliega en ocho capítulos, que son, a vista de pájaro, los siguientes:

Una introducción sobre «El romanticismo español y sus problemas». Destaca en ella un profundo conocimiento de la problemática del romanticismo en general, a través de un estudio de los rasgos del romanticismo europeo, que nos dan una nueva dimensión en profundidad para entender correctamente el romanticismo español, en sus semejanzas y diferencias con respecto al europeo. Precisamente es bastante extraño atreverse a esta comparación, que sitúa el tema en su justa perspectiva. Se estudian allí, por ejemplo, las diferencias entre el romanticismo reaccionario o tradicional y el liberal o progresista, más agresivo, y de ideología panteísta —alejado por ello del ámbito hispánico, con algunas muy dignas excepciones—. La crítica olvida usualmente esta distinción, del más alto interés para centrar la cuestión.

En el capítulo segundo se estudia a los críticos mayores: Gallardo, Durán, Alcalá Galiano y Eugenio Ochoa. De esta forma se va precisando el enfoque del romanticismo en España y la deuda que posee, en su base, con la mentalidad dieciochesca que sólo ahora comienza a arraigar en nuestro suelo.

El capítulo tercero es un extenso estudio de un centenar de páginas, dedicado a la figura de Larra. Alborg rompe con muchos tópicos alrededor de esta personalidad tan controvertida. Muestra su vinculación con el pensamiento dieciochesco, y recoge textos del autor que sólo de manera fragmentaria y fuera de contexto suelen ser aducidos por la crítica. Recoge además los últimos descubrimientos de la crítica al respecto, por ejemplo, los trabajos de Susan Kirckpatrick. Además se atreve a salvar, como obra meritoria, el *Macías*, que considera una declaración apasionada del Larra más auténtico.

El capítulo cuarto, dedicado a la lírica romántica, es un intento de revalorización de nuestra poesía romántica, en especial de la figura de Espronceda —el máximo representante de nuestro romanticismo progresista— y de su mal entendida rebeldía social. Efectivamente el «Canto a Teresa» debe considerarse como una de las obras maestras de nuestra lírica. También se estudian diversos poetas menores, entre los que cabría destacar las páginas dedicadas a la obra fantástica de Ros de Olano.

El capítulo quinto versa sobre el teatro romántico. Hay en él una justa revalorización de la obra de Martínez de la Rosa y de su eclecticismo, que no es aguachirle o amarillismo sin relieve, sino ejemplo de moderación frente a los excesos románticos y neoclásicos que

consigue equidistar. Contiene también una reinterpretación de la obra del duque de Rivas, apoyada en textos críticos asimismo, cuyos *Romances* y *Don Alvaro* salva muy honrosamente —con un sutil estudio del tema del «sino» en esta última pieza—. Versa también sobre García Gutiérrez, y recupera la figura de Hartzenbusch, con páginas brillantes dedicadas a *Los amantes de Teruel.* En Zorrilla destaca el valor intrínseco de la palabra y salva igualmente gran parte de su obra, que la crítica ha considerado ripiosa hasta ahora; destacaría las páginas dedicadas al tema del *Don Juan,* de gran interés y profundidad. Finalmente ensalza también a los dramaturgos menores: Escosura, Gil y Zárate, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega.

El capítulo sexto está dedicado a la novela romántica, que divide en «novela histórica» (Soler, Trueba y Cossío, Kostka, Gil y Carrasco; su evolución en Gómez de Avellaneda, Villoslada y Fernández y González) y «novela social» (Ayguals de Izco, Martínez Villergas). Preludia el próximo tomo, interesante, en relación al realismo. Da una magnífica semblanza de Gil y Carrasco. Indica la endeblez de nuestra narrativa romántica, pero le confiere el mérito de haber reanudado una tradición interrumpida en más de un siglo y de ensayar posibilidades.

El capítulo séptimo está dedicado al costumbrismo romántico, y en él se estudia la obra de Estébanez Calderón y Mesonero Romanos, con toda la problemática inherente al tema: definición de costumbrismo, fuentes e influencias, características peculiares, mundo social e influencia posterior.

Finalmente, el capítulo octavo está dedicado a la evolución de la lírica romántica: Bécquer y Campoamor. Con respecto a Bécquer, destaca la discusión acerca de la interpretación de José Pedro Díaz a propósito de la inspiración y creación; hay un alarde de sutileza y especulación en esta discusión, que sin embargo no creo consiga vencer sobre la mencionada interpretación de Díaz. Es extensa asimismo la parte dedicada al ambiente prebecqueriano —lo que impide que parezca Bécquer una figura solitaria salida de la nada, como ocurre en tantos estudios—. Destaca el mencionado apartado acerca de la teoría poética becqueriana.

En este capítulo incluso intenta lo imposible, a mi entender: la revalorización de la obra de Campoamor, en base al consciente prosaísmo de su poesía, que intentaría la llaneza frente a la retórica romántica ampulosa, acercar la poesía al lenguaje llano y sin artificio, realismo, uso del humor y la ironía en forma peculiar, etc.

El texto de Alborg, en definitiva, se confecciona a la manera con que ya nos tiene acostumbrados en los volúmenes anteriores de su

Historia. Inicialmente está constituido por un entramado de opiniones y citas de otros críticos, cuyo parecer resume —en ello reside parte del interés del libro, en cuanto resumen de bibliografía— y alrededor del cual va tejiendo sistemáticamente sus propias impresiones personales, discutiendo los juicios ajenos y estableciendo reflexiones propias.

Desde este punto de vista la obra de Alborg se nos presenta muy informada respecto a las publicaciones más sólidas e incluso más recientes acerca de cada tema. Tan sólo una omisión importante me ha sido posible destacar: la de la modélica edición del *Libro de los gorriones,* de Bécquer, hecha por Cupsa-Planeta por María del Pilar Palomo. Por lo tanto, es de elogiar la bibliografía que recoge, a veces en forma de resúmenes casi literales, que revela un profundo conocimiento del autor al respecto, y bastante al día.

Puede apuntarse quizá un pequeño defecto en que a veces incurre el autor, defecto que por otra parte se ve compensado por la utilidad de los textos ajenos que recoge. Me refiero a aquellos momentos en que se manifiesta excesivamente apegado a opiniones críticas reconocidas —que sin embargo son prueba de su rica documentación—. Demasiada erudición y conocimientos a veces, que pueden hacer el hilo por el que se desarrollan algunos temas, un poco confuso; aunque siempre, al final, hay la opinión propia que recoge todos los cabos sueltos en un esfuerzo de síntesis posterior al detenido análisis.

En general siempre es valioso y original el enfoque de cada tema. Debe destacarse además la capacidad de análisis y profundización con que, minuciosa y exactamente, se refiere a cada autor, desmenuzando todas sus aportaciones y valores —pienso, por ejemplo, en la discusión acerca del «sino» en *Don Alvaro,* o de la teoría poética de Bécquer y de Campoamor—. Alborg manifiesta, además de su rigor filológico, una capacidad especulativa poco frecuente en publicaciones de esta índole.

Lo que más destacable me parece de esta obra es que consiste, esencialmente, en una revalorización de nuestro romanticismo, antes injustamente despreciado. Actitud de recuperar el siglo romántico —igual que hizo anteriormente con el XVIII— y que estoy seguro va a abrir toda una nueva línea de investigaciones en su entorno. Rompe así con los tópicos que una crítica ya caduca ha establecido en torno al tema, como él mismo declara a propósito de un texto crítico del P. Blanco:

> «... de qué manera se ha venido forjando uno de los grandes tópicos sobre nuestra literatura romántica: el de mimetismo, falta de

autenticidad, copia de la literatura extranjera. Todos los exegetas, a quienes molestaba el contenido de lo que no era romanticismo tradicional, lo descalificaban de un plumazo tildándolo de inauténtico y extranjerizante. Esta interesada definición, acuñada como un lugar común de la crítica y repetida por todos los que —caídos en la trampa— no se han cuidado de examinar un poco mejor los productos de nuestro romanticismo, es la que ha impedido entender el *D. Alvaro* y valorar todo el alcance del *Macías*, de *El trovador*, de *Los amantes de Teruel*, y de otros muchos dramas de menor fortuna literaria, pero émulos en el propósito. El ejemplo y estímulo de romanticismo europeo, y particularmente del francés como más próximo y asequible, lo fue —según hemos ya dicho en otras páginas— de índole moral e ideológica; lo que se recibió de Europa fue un ideal de libertad, de la que estaba nuestro país tan necesitado. Pero en términos literarios, nuestro romanticismo fue muchísimo menos mimético de lo que había sido, por ejemplo, el petrarquismo; sin que ningún P. Blanco o equivalente, se haya enfadado con él, porque el petrarquismo era inocuo y el romanticismo no lo era.»

(pp. 523-4.)

Desde este punto de vista la obra de Alborg viene nada menos que a enterrar toda una línea interpretativa y un molde de tópicos construidos alrededor de buena parte de nuestra historia literaria. En este sentido viene a completar los dos libros básicos sobre el romanticismo publicados por Vicente Lloréns —el último, titulado *El romanticismo español*, recientemente editado por Castalia.

Nótese que el romanticismo sólo fue correctamente entendido a partir de la generación del noventa y ocho —que aún acusa una cierta incomprensión— y especialmente a partir de la generación del veintisiete. Romanticismo es sinónimo de panteísmo, pasión y libertad, asociado a todas las revoluciones del XIX; una de las épocas más interesantes de la historia de la humanidad. Como muy bien pone de relieve Alborg, en nuestro país, durante mucho tiempo, sólo se asimiló la corriente reaccionaria inicial de este movimiento.

Es difícil escribir con objetividad una historia de la literatura, conforme se avanza hacia nuestra época actual, pero creo que Alborg, con la consabida cautela y centrándose únicamente en el campo literario, ha conseguido desenmarcarar una carencia importante, recuperando del olvido y menosprecio una etapa literaria del máximo interés y aportando un enfoque liberal a toda una serie de planteamientos y problemas generalmente soslayados.

Por lo tanto, este libro consigue remozar críticamente nuestro romanticismo literario, revalorizar autores y obras consciente o in-

conscientemente relegados al olvido y descubrir un nuevo cauce sobre el que establecer una crítica literaria más moderna.—*DIEGO MARTINEZ TORRON (Colegio Mayor Argentino. Martín Fierro, sin número. MADRID-3).*

SANTOS SANZ VILLANUEVA: *Historia de la novela social española (1942-75)*, 2 vols. Ed. Alhambra, Madrid, 1980.

El profesor Sanz Villanueva asume, con rigor y éxito indudables, los posibles riesgos que su minucioso estudio plantea al faltarle una amplia perspectiva histórica sobre el objeto propio de análisis. «El peligro, como es obvio, resulta mucho mayor si los hechos pertenecen no ya a la historia contemporánea, sino que constituyen nuestra más inmediata experiencia, nuestra más próxima práctica novelesca.» Pero el crítico cree —y nosotros así lo creemos, el presente estudio nos lo corrobora— que tal riesgo merece la pena correrlo antes que encontrarnos con los peligros que plantea un movimiento inconcluso, porque «curiosamente, se puede decir que el realismo social es una tendencia actual y, a la vez, por completo conclusa».

La novedad, por consiguiente, de este trabajo debe buscarse en su enfoque, que se aparta de otros precedentes en no considerar el realismo social como un fenómeno separado de un entorno histórico-literario más amplio:

> «Mi planteamiento surge de la consideración del realismo social como un proceso cuya cima se coloca entre dos topes cronológicos: 1954-1962.»
>
> «Así, indago, más allá de las fechas de su inicio, la formación de una conciencia realista —bien que poco crítica—, y más acá de ellas, el rumbo que han tomado los autores implicados en esa estética» (p. 4).

Minuciosamente rastrea, a partir de la hipótesis de la existencia de un proceso evolutivo en torno a la cuestión del realismo en la novela española, el camino que ha seguido hasta nuestros días la novela, pero delimitando el realismo y su aspecto dominante: una intención crítica en cuanto a la temática y un método esencialmente objetivo por lo que se refiere a la forma.

El profesor Sanz Villanueva ha observado con detenimiento los titubeos de una literatura testimonial, en cierta medida, poco crítica

hasta el surgimiento de unas formas realistas críticas —e, incluso, socialistas— y hasta su desintegración como tal en maneras estéticas más ambiciosas y alejadas del compromiso —ético y hasta político— del escritor con la sociedad que lo cobija.

PRIMERA PARTE

1. *Los años cuarenta. Hacia el realismo*

Tras hacer un análisis específico de la realidad material y espiritual de la España de la posguerra, observa que, desde la ideología de los vencedores, existe una penuria en cuanto a la calidad de las obras novelísticas de la inmediata posguerra. Sin embargo, encuentra en los nombres de C. Laforet y Cela hitos importantes en el camino hacia el realismo, pese a que el proceso de mostración crítica de la realidad, frente a un conformismo político-literario, es dificultoso e indeciso a lo largo de la cuarta década de nuestro siglo.

2. *La joven literatura. La generación del medio siglo. La narrativa neorrealista*

Basándose en una meticulosa documentación y haciendo alarde de una plausible ponderación, el profesor Sanz Villanueva irá desarrollando la tesis de que el resurgimiento de la novela en los años cincuenta y tantos hay que considerarlo como la cima de un proceso que había empezado en los años anteriores, por muy radicalmente diferente que parezca la nueva literatura.

A continuación, sin entrar a polemizar sobre el concepto de generación —aunque la bibliografía es abundante sobre el tema— analiza los autores que él considera que tienen cabida bajo el epígrafe de la «Generación del medio siglo», si bien matiza que no constituyen un grupo monolítico.

Las principales revistas de la época, Madrid (Aldecoa, Sánchez Ferlosio, Sastre, Fernández Santos) y Barcelona (Castellet, Barral y Gil de Biedma, entre otros), son los puntos de encuentro de los novelistas que se inscriben en esta corriente literaria.

3. *El realismo social*

En este apartado, el autor sopesa la diversidad terminológica que el movimiento ha conllevado. Decide, con argumentos contras-

tados, inclinarse por los términos de «realismo social o realismo crítico». También ve en tal corriente las siguientes fases:

> «A mi entender, puede distinguirse una primera fase de establecimiento de una estética realista de signo comprometido que se desarrolla desde finales de los cuarenta en el relato corto y que se manifiesta con vigor en la novela ya en 1954. A partir de entonces se intensifica la intencionalidad crítica y 1958 puede ser tomado como el año en que la novela social ha fraguado» (páginas 120-121).

Pasa después a señalar las posibles concomitancias e influencias que los autores del realismo social reciben tanto de autores españoles (el 98, Larra, Valle-Inclán), como de autores extranjeros, perfilados en tres bloques: el norteamericano, el francés y el italiano. Acto seguido, aborda, por medio del testimonio de los propios implicados, la función de la literatura y qué papel desempeña la literatura social:

> «El arte no es una actividad gratuita, sino que tiene una función ética y, casi, política» (p. 146).

A este respecto, el autor afirma:

> «Mi labor (...) es la de observar posturas, documentarlas y tratar de explicar de qué formas se ha entendido el realismo social, tanto entre los críticos como entre los autores que lo han practicado» (p. 148).

Los novelistas sociales.—Reflejar la extensa nómina de autores (II parte del estudio) sería largo e inoportuno en estos momentos, pero no apuntar los criterios que le han movido al autor a establecerla sería craso error.

Los autores no aparecen estudiados según índice alfabético, sino encuadrados cronológicamente en subgrupos de acuerdo con su trayectoria dentro del realismo social: «Primeras formas de la novela crítica», «La novela social», «Tendencia neorrealista», «Continuadores del realismo social», «Los libros de viajes», «Noticia sobre el relato corto», «De la novela social a la renovación formal», «Novelas testimoniales de la generación mayor» y «Otras formas críticas», son los epígrafes que acogen a más de medio centenar de autores estudiados.

Quedan fuera de cualquiera de los subgrupos antes mencionados, y no por desconocimiento, los autores del exilio —salvo Izcaray—.

En particular, porque los exiliados no han practicado la estética del realismo social, por su incomunicación con el interior, por moverse en coordenadas de libertad...

Los temas que emanan de la novela social quedan definidos con exactitud tanto en la exposición general como en cada caso concreto. El autor del estudio hace hincapié en que

> «éstos no son sólo un elemento más de la novela, sino uno de sus factores capitales, ya que uno de los rasgos que caracteriza a estos escritores es, precisamente, la prioritaria atención prestada al fondo, en detrimento, con frecuencia, de la forma» (p. 179).

Los diversos argumentos de las abundantes novelas, publicadas bajo la denominación del realismo social, han servido para cantar la España de la cuarta década y del medio siglo; a este respecto, los novelistas han hecho una gran crónica del acontecer nacional en la que los sectores sociales, los oficios y las ocupaciones han tenido sus páginas.

Destaca, al estudiar las características de los *personajes* novelísticos, la novedad del personaje colectivo, el hombre masa ha irrumpido en la novela, por lo que resulta difícil precisar sus caracteres.

El profesor Sanz Villanueva llega a la conclusión de que, si bien irrumpieron en la novela gentes poco dotadas, sería inexacto aplicarlo a todos los autores estudiados. Hay excelentes autores que prestaron la debida atención a los aspectos constructivos y lingüísticos.

Es obvio afirmar que estamos ante un estudio singular, perfectamente concebido y mejor materializado, que viene no sólo a llenar una laguna —y no, precisamente, por falta de estudios sobre el tema—, sino a delimitar magistralmente el realismo social dentro del entorno histórico-cultural en el que se desenvolvió. Libro, pues, fundamental para comprender una época en la que nuestra sociedad anduvo desgarrada, y la literatura, como bien queda demostrado, no fue la excepción.—*JESUS SANCHEZ LOBATO (Valderrodrigo, 82, 4.° izquierda. MADRID-35).*

THOMAS MERMALL: *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega*, Taurus, Madrid, 1978, 145 pp.

Ha aparecido la versión española de la obra del profesor Mermall *The Rhetoric of Humanism: Spanish Culture after Ortega y Gasset*. Se trata de un estudio de las ideas dominantes en la cultura española a partir de la guerra civil de 1936, de un análisis crítico del lenguaje figurativo y de los conceptos de hombre, sociedad y cultura.

El autor distingue dos clases de humanismo: el *conservador*, que busca reconciliar los valores tradicionales con la cultura secular, y el *socialista*, que intenta crear valores nuevos, derivados de las ciencias sociales. Los dos tienen de común el deseo de eliminar formas inhumanas de existencia. Esta distinción es la base para dividir el trabajo en dos partes, las cuales van precedidas de un capítulo dedicado a la «estética y política en la cultura falangista (1935-45)». Los falangistas opusieron a la fragmentación de la unidad estética de los modernistas y vanguardistas la fórmula neoclásica de una nueva cultura totalitaria. De ahí que abunden las imágenes de geometría y arquitectura, por estar en consonancia con características totalitarias: jerarquía, orden, disciplina, etc.

Bajo «humanismo conservador» se estudia la obra de Laín Entralgo y la de Rof Carballo. El humanismo lainiano es tradicional, porque su obra expresa valores asociados con la permanencia más que con el cambio, con la tradición más que con la innovación. La antropología de Laín es una elaboración de la ética personalista cristiana que sostiene que la naturaleza humana es superior a la naturaleza cósmica y la trasciende. Mermall analiza tres ensayos de Laín sobre Picasso, Sartre y Miguel Angel. Picasso representa una forma deficiente de la experiencia religiosa; el absurdo sartriano es una aberración de creencia. El esfuerzo de Miguel Angel por modelar un cuerpo espiritual se corresponde con la constante lucha de Laín por adquirir más ser, es decir, «por ser más hombre». Laín es un escultor de su ser; de ahí el recurso a la escultura como figura de pensamiento para expresar su concepción del hombre. Para Laín no hay verdadera dignidad sino en la creencia.

Se explora la función del mito en la obra de Rof Carballo, especialmente el uso de personificaciones simbólicas y paradojas para dramatizar la pérdida de valores tradicionales y la erosión de las instituciones actuales. La imagen central es la ceguera de Edipo, «Vemos a través de nuestra ceguera.» A pesar de que Carballo fue el primero en señalar y condenar en España la ausencia de una crítica psicoanalítica seria, su concepto del hombre y de la cultura van

a contracorriente de los supuestos principales de la metapsicología freudiana. El hombre no puede ser tal sin la relación con los demás. Como Laín, Rof Carballo defiende los valores básicos de la tradición judeo-cristiana, pero, como él, no parece estar dispuesto a reconocer las implicaciones de la secularización.

Bajo «humanismo socialista» se estudia fundamentalmente la obra de Tierno Galván: su lenguaje subversivo, el uso de aforismos, la disociación de conceptos y la función dialéctica del ensayo. Tierno reemplaza el concepto de persona por el de estructura social. No es el «proyecto del hombre» lo que tiene importancia, sino «el destino de la especie encarnada en la sociedad» (p. 134). Su visión es por completo futurista. A las categorías tradicionales filosóficas y morales, asociadas con el humanismo clásico, opone la primacía de la utilidad y de la eficiencia. Sólo lo útil es hermoso. De acuerdo con su visión marxista de la sociedad, Tierno aboga por la desmitificación —desenmascaramiento— de la falsa conciencia de quienes desean perpetuar sus intereses defendiendo una ideología anacrónica. Rof Carballo busca las causas de la inhumanidad en la fragilidad y la ignorancia personales; Tierno, en la base económica de la coexistencia (p. 135).

En el último capítulo, Mermall defiende el papel del moralista en las letras españolas con el examen de las obras de Aranguren, católico progresista, y de Carlos del Pino, marxista.

¿Qué relación existe entre retórica y humanismo? El humanismo, como filosofía y actitud, es una apelación a los valores cuya justificación última se basa no en la razón, sino en la creencia (experiencia). Si el humanismo, afirma Mermall, es esencialmente una ética, es decir, la expresión de valores particulares, la retórica es un elemento inseparable del discurso humanístico.

Para el autor, la función del ensayo no es tanto divulgar ideas como dramatizarlas. Y es quizá desde esta perspectiva desde la que concluye su obra, afirmando que «Tierno es el primer ensayista de talla de la España de posguerra», por su energía y audacia intelectuales. Por supuesto, esta afirmación es discutible, como lo es también la selección de los intelectuales objeto de estudio y la omisión de otros. En mi opinión, la traducción española es bastante pobre, y la comparación entre Laín y Teilhard de Chardin, bastante débil. Pero, en conjunto, la obra es valiosa como ejercicio, tanto de historia intelectual como de análisis literario.—*PILAR CONCEJO (University of Lowell, Lowell, Ma., 01854, ESTADOS UNIDOS).*

EL TEATRO DE SEBASTIAN DE HOROZCO (SOBRE UNA EDICION DE SUS OBRAS DRAMATICAS) *

La Editorial Castalia ha publicado recientemente las obras teatrales de Sebastián de Horozco, jurisconsulto toledano del siglo XVI y padre del lexicógrafo Sebastián de Covarrubias y Horozco (autor del famoso *Tesoro de la lengua castellana,* 1611). La edición, preparada con el esmero característico de todos los números de la colección «Clásicos Castalia», está al cuidado del profesor de la Universidad de Navarra, Fernando González Ollé.

La introducción del profesor González Ollé, sincrética y orientadora, recoge los principales datos en torno al autor y a su abra y pone al día las cuestiones y problemas fundamentales que se han planteado en relación con Horozco. Comienza por exponer brevemente la biografía del toledano, para detenerse más ampliamente en la exposición de la nómina de sus obras conocidas, tanto conservadas como perdidas. Tras referirse al *Cancionero* y a la hipotética autoría de Horozco sobre el *Lazarillo,* el profesor González Ollé entra de lleno en el estudio de las obras dramáticas *(Parábola de San Mateo, Historia evangélica de San Juan, Entremés* e *Historia de Rut),* cuyos textos aparecen editados en las páginas siguientes. González Ollé ha realizado una congruente división estructural de la *Parábola de San Mateo* en cinco partes (que coinciden con las cinco salidas del dueño de la viña en busca de operarios) y que no aparecen en el manuscrito. Es importante también la datación precisa del *Entremés* (1550), obtenida por referencia cronológica interna de la obra, datación que se hace ahora por primera vez. Una pormenorizada relación de características del estilo y el lenguaje de Horozco cierra la introducción crítica, que va acompañada de una noticia bibliográfica (en la que informa sobre el manuscrito del *Cancionero* de la Biblioteca Colombina, que toma como base para esta edición, y sobre sus vicisitudes, así como sobre la edición del *Cancionero* por José María Asensio, Sevilla, Bibliófilos Andaluces, 1874). La bibliografía selecta y la nota previa sobre los criterios editoriales seguidos en la transcripción de los textos cierran los prolegómenos críticos. La bibliografía nos parece excesivamente restringida (aunque tal penuria se compensa con los datos que van siendo aportados en las notas a pie de página y en la introducción). Sin embargo, se echan de menos algunos títulos recientes (1). Por lo que respecta a la nota previa, nos sorprende que

* Sebastián de Horozco: *Representaciones,* edición de Fernando González Ollé, Madrid, Editorial Castalia, 1979 (Clásicos Castalia, 97).

(1) Sebastián de Horozco: *El cancionero,* introd., ed. crítica, notas, bibliografía y genealogía de Sebastián de Horozco, por Jack Weiner, Bernund Frankfurt/M., Herbert Lang, 1975

se anuncie un glosario-índice de voces al final del tomo, glosario que no aparece por ningún lado (aunque, eso sí, la mayoría de las voces arcaicas o extrañas van anotadas a pie de página, lo que palía sólo en parte el problema, ya que tales vocablos únicamente se aclaran en su primera aparición).

Algunas omisiones, sin embargo, nos señalan cierto descuido en la aclaración del texto (así, por ejemplo, la palabra *tesos*, «cimas de cerros o collados», p. 138; *modios*, «antigua medida romana para áridos, equivalente a dos celemines castellanos, esto es, a nueve litros», p. 205; o el parlamento del viejo padre del ciego, p. 125, que creo entender que contiene un claro sentido cómico y anticlerical, para lo cual sería conveniente desplazar la coma a la palabra anterior de donde está colocada). Los deslices tipográficos (comas, puntos y acentos, especialmente) son generalmente de poca relevancia, pero ciertamente no escasos. Señalo los más que saltan a la vista: *vinieron* por *vinieren* (p. 70, verso 92), que además rompe el esquema de la rima; *en* por *es* (p. 96, v. 521); faltan acentos en *algún* (p. 80, v. 523), *falsía* (p. 122, v. 396), *irá* (p. 188, v. 220), *él* (p. 208, v. 605) y sobra en *és* (p. 168, v. 467); punto en lugar de coma, o minúscula detrás de ésta (p. 141, vv. 95-96), y más adelante igual (p. 200, vv. 444-445). Hay algunos envíos equivocados (p. 117, nota 328, que envía a la nota 426, en lugar de la 425) y notas a pie de página ligeramente desplazadas de su sitio (tal como ocurre en la p. 143, donde aparecen tres notas correspondientes a la página anterior; y en la p. 168 ocurre lo mismo, con una nota que corresponde al último verso de la página anterior). Errores, todos ellos, como puede verse, de escasa importancia y fáciles de enmendar en próximas ediciones.

Por lo que toca a la métrica, entiendo que las mismas peculiaridades rítmicas del verso explican ciertos fenómenos, sin necesidad de modificar el texto. Así, en el verso 78 de *Parábola de San Mateo* (p. 70) —[*me*] *la are, mulla y escave*—, la existencia de un hiato entre las dos primeras palabras (producido porque la segunda de las dos vocales en contacto es tónica: *la áre)* hace innecesaria la adición del pronombre *me;* la forma *fue* por *fui* (p. 118, v. 339), que González Ollé constata con arcaísmo insólito en Horozco (introducción, p. 52), no lo es en la época y viene impuesto por necesidades

(Utah Studies in literature and linguistics); Oleh Mazur, *El teatro de Sebastián de Horozco. Con una breve historia del teatro español anterior a Lope de Vega: tipos, modos y temas*, Madrid, Rocana, 1977. Debo esta información a mi entrañable amigo y profesor en el Behrend College de la Pennsylvania State University, Juan Fernández Jiménez, quien, desde el otro lado del Atlántico, acude amablemente en mi ayuda en este, por tantas razones, yermo bibliográfico de Sevilla.

de la rima; la forma verbal *veamos* (p. 124, v. 429) conserva aquí su cómputo trisilábico normal, por lo que no es necesaria, ni para la métrica ni para el sentido, la restitución de la preposición *a* al comienzo del verso, aunque sí lo es desde el punto de vista de la sintaxis actual; también la existencia de un hiato (p. 125, v. 438) hace innecesario el añadido pronominal *él*, colocado por Asensio y mantenido ahora aquí; finalmente, el mismo fenómeno (p. 209, v. 625) explica, a mi juicio, un correcto cómputo silábico de este verso, sin tener que recurrir a la violencia de trocar el orden de las palabras (*mas save que es cosa ésta* en el manuscrito, según informa la nota al pie, y en el texto impreso *mas save que cosa es ésta).* Por otra parte, ciertas formas verbales rústicas, como *quies* por *quieres* (página 106, v. 117) o *her* por *hacer* (p. 130, v. 517), inexplicables en boca de personajes graves y cultos, encuentra motivación por necesidades del metro, a fin de adecuar el cómputo silábico a los imperativos del verso.

Más difícil de acertar de pleno, por entrar en el terreno resbaladizo de la interpretación subjetiva, son algunos aspectos que plantea la obra de Horozco. El editor aporta una útil prueba documental para la historia de la palabra *pícaro* [que, con anterioridad, ya señaló Márquez Villanueva (2)], por medio de un personaje, de nombre Picardo, que aparece en *Parábola de San Mateo,* caracterizado muy semejantemente al protagonista de la picaresca. Más aprovechable, por dejarla pasar sin aclaración alguna, hubiera sido la referencia al clérigo mercenario (mercedario), que aparece en la escena III de esta misma obra, y que presenta evidentes concomitancias con el mismo personaje del *Lazarillo* (si bien aquí el personaje va despachado oscuramente en pocos versos). Además, la escena, con la venta fraudulenta de bulas y los engaños del cuestor a las gentes crédulas, presenta un ambiente perfectamente trasplantable a nuestra primera novela picaresca; por si esto fuera poco, expresiones lingüísticas (como *papar el viento,* p. 90, v. 2, que nos recuerda inmediatamente al escudero del *Lazarillo)* nos reafirman en esta aproximación.

El fragmento inicial de la *Historia evangélica de San Juan* posee un claro tono cómico cuando el ciego utiliza, para dirigirse a su lazarillo, el término *veamos,* como bien deja expuesto González Ollé en la nota correspondiente (p. 100, n. 17); en el mismo sentido, el

---

(2) Francisco Márquez Villanueva: «Sebastián de Horozco y el *Lazarillo de Tormes*», *Revista de Filología Española,* XLI (1957), pp. 253-339. El artículo del profesor Márquez se basa en un amplio y fundado cotejo de textos para probar la autoría del *Lazarillo* a favor de Horozco. La referencia a Picardo, en p. 280.

autor juega con la disemia de la palabra *antojar* (p. 100, v. 24), haciendo un claro juego de palabras que se refuerza con el empleo del vocablo *antojos* (p. 99, v. 13), aquí usado más en el sentido de «instrumento óptico que se utiliza para corregir algún defecto de la vista», que en el de «deseo caprichoso».

La palabra *comistorio* (p. 173, v. 528) es, desde luego y como anota González Ollé, una creación léxica con intención cómica y caracterizadora del habla vulgar del villano; pero yo encuentro una asociación semántica contrastiva con el cultismo *refectorio* (el villano se está refiriendo a las buenas tragaderas del fraile), en tanto que con la palabra *Purgatorio* no veo otra imbricación que la rima.

El término *maxote* (p. 196, v. 383), que González Ollé relaciona atinadamente con *majadero* (palabra empleada pocos versos después), parece tener una misma raíz léxica con este último vocablo. Ambos procederían de *majar* y su significación parece que fue casi sinónima: *majo* o *maxo* (utilizado en el texto de Horozco con sufijo de connotación despreciativa, aparte del tono insultante que ya de por sí soporta el lexema) significó «mazo de hierro» y *majadero,* «mano de mortero, maza para majar»; luego, ambos términos desplazaron su significación hacia la de «necio porfiado», por ser tales personas pesadas y machaconas (3). Tal significación es la que cuadra perfectamente al término *maxote,* aplicado al obstinado gañán Reventado, que disputa con su Mayordomo.

Aspectos concomitantes entre las obras de Horozco y el *Lazarillo,* aparte los consignados por Cejador y, especialmente, por Márquez Villanueva (4), encontramos en el tratamiento de la falsa mendicidad y de la necesidad del trabajo, problema agudamente estudiado, en relación con el *Lazarillo,* por Márquez Villanueva (5), y que, de alguna manera, está personificado en el cuestor y el mercedario de la *Parábola de San Mateo* y en el fraile del *Entremés,* trasuntos del buldero lazarillesco.

He querido detenerme especialmente en aquellos aspectos que he considerado oportuno esclarecer, ya sea por haberse obviado o trastocado su interpretación, a mi juicio, en la edición que comento. Como podrá observarse, muchas de estas precisiones son puramente técnicas e incluso, en no pocos casos, meras nimiedades de lector quisquilloso. A decir verdad, pocas observaciones de bulto pueden

---

(3) Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana,* Madrid, Gredos, 1967, 2.ª ed., p. 374.

(4) Julio Cejador y Frauca (ed.): *La vida de Lazarillo de Tormes,* Madrid, Espasa-Calpe, 1914, y ediciones posteriores (Clásicos Castellanos, 25), y Francisco Márquez Villanueva, artículo citado.

(5) Francisco Márquez Villanueva: «La actitud espiritual del *Lazarillo*», en *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI,* Madrid, Alfaguara, 1968, pp. 67-137.

hacerse a una edición, por lo demás, impecable y correctamente dirigida por el profesor González Ollé, quien incluye así en «Clásicos Castalia», con toda dignidad y según es norma ya en la colección, la edición de las *Representaciones*, de Horozco.—*ANTONIO CASTRO DIAZ (Miguel del Cid, 24. SEVILLA-2).*

RAMON DE GARCIASOL EN SU SEGUNDA ANTOLOGIA PERSONAL

Si Juan Ramón Jiménez escogió para su *Segunda Antología Poética* (1919) «lo más sencillo y espontáneo» de su obra juvenil, Ramón de Garciasol recoge —en esta selección * de sus poemas extraídos de una veintena de libros— los que estima más suyos, según declara en sus «Palabras epilogales». Es decir, lo que a su juicio actual tiene voz propia: «Mi libro quisiera dar el tono, el timbre, el color y significado de mi voz, el calado de mi ser. Para ello he acotado lo que me satisface más cumplidamente al tiempo de la criba, tan sujeta a equivocaciones» (p. 321). Esta auto-antología proclama su manera de ser y obrar, prácticamente de un humanismo relativista —pero no menos vivo— que no se inclina a abstracciones absolutas como en el Renacimiento. Por su parte, el prologuista —en un excelente ensayo biográfico-crítico— considera que «el humanismo es la mayor de las religiones» (p. 30), y que a él debe adscribirse, al poeta del que es amigo desde la infancia. Humanismo religioso y también cívico —así llamado por Florencio Martínez Ruiz— que define al hombre y permea todos los libros del poeta desde 1950 hasta hoy. Humanismo que se basa en la «defensa del hombre», usando versos a veces dolorosos y sangrantes, amargos, sarcásticos, tiernos o llenos de patetismo. Humanismo que, a pesar de ser propio, entronca con Cervantes, Unamuno, Antonio Machado y Miguel Hernández: canta a los hombres de España, el paisaje de Castilla, a «los que viven por sus manos», a la madre, a la esposa que le sostiene...

Quisiéramos ahondar en este humanismo —*stricto sensu*— que caracteriza la poesía de Garciasol y que permea su temática: puntualizar su signo. Y nos parece que sus raíces, más que religiosas —aunque el poeta menciona a Dios constantemente— o filosóficas, poseen diversos componentes sociológicos —que arrancan de sus orí-

* Ramón de Garciasol: *Segunda selección de mis poemas*, prólogo de Antonio Buero Vallejo, Espasa-Calpe, Selecciones Austral, Madrid, 1980.

genes familiares—, políticos e históricos —la época que le ha correspondido vivir— y también «nacionales», emanados de su tremendo amor a España. Los matices estéticos y filológicos se subordinan a los que evidencian el pensamiento y la hombría del poeta: se vierte en cuerpo y alma en estos versos para «realizar» en ellos su sueño humanístico, resumiendo también su actuación vital. La vibrante urgencia de esta necesidad interior es elocuentemente personal y, al mismo tiempo, española. Los temas centrales —el hombre, España, la justicia social, etc.— crean una especie de acción dramática constante que sorprende y excita al lector, pues se convierten en verdaderos personajes que actúan y viven. Garciasol transforma los posibles símbolos intelectuales —como Unamuno y Pirandello— en personajes que conmueven. Etica y civismo —por ejemplo— se nos figuran seres vivos que nos acosan con su perfección: su existencia e identidad se hacen visibles y tangibles. La viril palabra, con su poder de vivificación humanante, instiga y fustiga el pensar y el obrar. Aún más: este humanismo es, sobre todo, vigor de pensamiento y reflexión moral que subestiman los valores estéticos, aunque éstos subyazcan en algunos versos y poemas. Este humanismo posee el orgullo de su linaje humilde, de su raigambre terrígena, de su fidelidad amorosa: es el leal campeón de una poesía humana, cuyo civismo es capaz de una crítica valiente, denostadora de injusticias y crueldades, opuesta a usos y bogas del momento.

La poesía de Garciasol —vista a través de esta antología— reafirma su humanidad y su carencia de artificios o de fulguraciones culteranas. Sus neologismos, sin embargo, se acercan a vocablos quevedianos o valleinclanescos. Sus tintas recuerdan las de Goya. Pero unos y otras imponen su propio sello personal y contemporáneo. Poesía, pues, de fácil acceso, de claro impacto emotivo e ideológico. Cada libro se centra en un foco de atención que atrae —que imanta—, sin desvíos, al lector. La fuerza propulsora —que emana de un corazón apasionado— causa una interna revulsión o repulsa contra la artificialidad y el esteticismo inútil. Constatamos que la poesía no es nunca, para Garciasol, una creación filológico-artística, puesto que para él toda retórica —¡aunque él tenga la suya!— es algo estéril y desprovisto de un contenido poético serio. Para él es, exactamente, lo opuesto: su humanismo —*sui generis*— se opone a toda forma artificiosa, a todo juego acrobático o pirotécnico. Esta insobornable actitud parecerá cándida, *naïve,* a los «elitistas» y «culturalistas» recalcitrantes, preocupados más por la «magia verbal» o por el «hermetismo» que por lo que quieren o debieran decir llanamente. Pero Garciasol insiste siempre en este humanismo y en esta «civilidad», ya

que para él la poesía no es ninguna *plaisanterie* estética ni alegato histórico-filosófico del dualismo heleno-cristiano. Ni menos aún un trabajo meramente erudito, ni un fenómeno de elaboración intelectual. Se enraíza, orteguianamente, en la vida del hombre y en su circunstancia.

Ramón de Garciasol revitaliza, da nueva juventud al humanismo de Unamuno y de Antonio Machado: es pasional, volitivo, y funde vida con imaginación, concepto y sentimiento. Los puntos de *clímax* de este humanismo son, por lo general, los mismos a lo largo de toda su obra, imponiendo una coherencia sistemática y una vigorosa consistencia interna. Uno de ellos insiste siempre en el hombre como «realidad radical» —valga la expresión orteguiana—. Su exaltación es profética, en ocasiones. Blasfemia y oposición de contrarios se enfrentan con el dolor y el escarnio, y también con la dulzura y la tristeza. Sin su humanismo, Garciasol desembocaría en el abismo de la desesperación o del caos: en los círculos de un *Inferno* sin salida. Ese humanismo le invita a romper la muralla que le cerca y le aísla. Un hombre, encerrado dentro de sí, no es un hombre entero, puesto que la «alteridad» le completa. La mayor de las vanidades —*vanitas vanitatum*— que es creer bastarse a sí mismo, se convertiría en la mayor de las desgracias: total oscuridad sin remedio. Así, este humanismo es amor, en todas sus escalas y en todos sus niveles. Es racionalista y pasional, a la vez, pues es también fe irracional en el hombre y en todo lo humano. En rebelión con ciertas formas, y al ser tan suyo, convierte a Garciasol en un poeta polémico o, por lo menos, divergente, enemigo de todo oscurantismo artificioso, de toda voluta de vana elegancia externa.

A través de la *Selección,* entrevemos su biografía, el desarrollo de su talante y de su genio. ¿Hay progreso en su obra? Si un poeta *es,* lo es desde el principio: desde su primer libro. Y así lo constatamos en esta antología. Y seguimos sus luchas, sus sufrimientos, sus éxitos... En su historia cabe también la de muchos. La sucesión de clímax y anticlímax nos emociona, pero no podemos predecir ni su amplitud ni su alcance.

Su humanismo se alza contra la poesía «frívola», por muy bella que sea. Porque para Garciasol, la finalidad del poeta no es crear belleza sino aspirar a la verdad y a la justicia —como León Felipe—, difundiendo sus valores en términos que no exigen definición alguna. Garciasol está más cerca del predicador religioso o del reformador social que del artista absoluto. Su sensibilidad pendula del romanticismo idealista al naturalismo, de lo cotidiano intrahistórico a lo trascendente, del amor personal al humanitarismo colectivo. Subidas, des-

censos, sostenida unidad temática y estilística. El humanismo de Garciasol no oculta ningún sofisma: es parte del ritmo general y continuo y no sería menos persuasivo que el cambio constante, si lo tuviera. Poesía que se abre sola, desnuda, ante el lector, que no requiere ninguna fórmula mágica, ni ningún «sésamo», ni guía alguno, para ser comprendida libro a libro. Sin preciosismos verbales —cuyo valor es siempre aparencial—, su tensión contiene una vigencia humana trascendente que sobrepasa la temporalidad, por muy inmersos que estén sus poemas en el presente.

Garciasol no puede «superarse», porque el estilo de su poesía es insuperable en sí mismo: se acepta o no, sin más. Aumentan con los años sus experiencias vitales —es indudable— y sus versos así lo reflejan, pero su poesía no «progresa». Sus posibilidades —de dicción, métrica y metaforismo verbal— han sido siempre las mismas —con sus variantes— y lo seguirán siendo probablemente. Si el «progreso» existe, sólo Garciasol lo sabe, pero es indiscernible para el lector.

Este poeta no quiere que la poesía sea el patrimonio de unos pocos, pues debe llegar a todos cuantos se acerquen a ella. No son poemas para un museo o para los *connoisseurs* de pedrerías, gemas y joyas, que no gozan totalmente sino de lo que es «exclusivo». (Obviamente, esto es para Garciasol una perversión inaceptable.) El hombre debe compartir con los demás dolor y gozo, multiplicando al infinito el valor humano de la poesía. (Lo contrario sería como asistir a un concierto en una sala vacía...) Tal es el único «progreso» que persigue la poesía de Garciasol: llegar a más y más corazones, con su mensaje de amor o de solidaridad, y también con sus denuncias y anatemas.

¿Qué puede ser más interesante para el hombre que el hombre mismo? Pero no existe un hombre solo como tal disociado de los demás ni del fondo común de su progenie, de la intrahistoria, de la Historia y de la Naturaleza. De ahí también que esta antología contenga verdaderos cuadros de ese mundo «natural», siendo, además, espejos poemáticos.—*CONCHA ZARDOYA (Urbanización Virgen de Iciar, 21. El Plantío, MADRID-23).*

PUIG, MANUEL: *El beso de la mujer araña,* Seix Barral, Barcelona, 1976.

Algunos novelistas contemporáneos han aprendido la lección de Cervantes: el diálogo es la mejor forma de dar a conocer sus personajes. Confróntense dos o más personajes en un ámbito más o

menos cerrado —un sanatorio para tuberculosos, una ciudad sitiada por una plaga, un barco ballenero en alta mar—, y a través del diálogo que surja llegaremos a conocer los personajes. Puig sigue al pie de la letra el consejo cervantino. *El beso de la mujer araña* es, esencialmente, el largo diálogo entre dos personajes aparentemente muy distintos que se encuentran encerrados en la misma celda de una cárcel argentina. Luis Alberto Molina y Valentín Arregui Paz son, aparentemente, muy diferentes. Uno, Molina, es un homosexual treintón, una «loca» sentimentalista y apasionada por la cursilería romanticona del peor cine. El otro, Valentín, es un joven guerrillero que lucha por la revolución ideal. Pero su idealismo le sirve también para luchar contra sus emociones y contra todo resabio sentimental que le quede de su pasado burgués. Nunca hay una confrontación violenta entre Molina y Valentín. Cuando la novela empieza, ya parecen haber alcanzado un pacto de aceptación, aunque no se entienden mutuamente. Valentín piensa que su compañero de celda es el producto de una niñez insegura y una madre castrante. En sus juicios se mezclan los más obvios y errados clisés freudianos y marxistas. Molina no entiende ni pizca de las preocupaciones sociales de Valentín. Pero conviven muy respetuosamente. Molina y Valentín se reconocen como opuestos. Uno es la sensibilidad, la delicadeza, el arte —todo lo que nuestra sociedad atribuye a lo femenino—; el otro representa la agresividad, el idealismo, la razón (aquello que prejuiciadamente asociamos exclusivamente con lo masculino). Pero, como descubrió Cervantes, de este tipo de anteposición de caracteres diferentes sale usualmente una síntesis. La novela no presenta la confrontación de esos dos personajes aparentemente antitéticos, sino su gradual descubrimiento de rasgos escondidos de su personalidad. En uno de sus diálogos, Molina, el hombre que según la sociedad ha renunciado a su hombría, encara a Valentín, el guerrillero que encarna, a pesar de su lucha contra esa sociedad, los valores más altos de lo que la sociedad considera masculino, con una pregunta muy sencilla, pero casi imposible de contestar:

> «—a ver... contestame, ¿qué es la hombría para vos?» (p. 70).

Después de falsas respuestas, que Molina contradice y refuta, Valentín se declara incapaz de contestar a su pregunta:

> «—No sé, no lo tengo muy claro, en este momento... No encuentro palabras adecuadas...» (p. 71).

La novela prueba que la definición aceptada de hombría es muy prejuiciada. Los personajes mismos van descubriendo esto a través de

sus diálogos. Al final, Molina, la «loca», tonta y romanticona, termina ayudando a los guerrilleros, por amor. Valentín, el revolucionario que vive sólo para su compromiso político, llega a comprender que no hay contradicción alguna entre su posición política y su heterosexualidad y la posibilidad de llegar a sentir amor por Molina. Profética y humorísticamente, dice Molina a principios de la novela:

«Un día de estos se va a descubrir que sos más loca que yo.»

Y Valentín responde, filosófica y resignadamente:

«Puede ser. Pero ahora seguí con la película.» (p. 83).

Estas, las películas, desempeñan aquí, como en toda la narrativa de Puig, una función importantísima. El cuerpo de la novela está compuesto por las narraciones que Molina le hace a Valentín de viejas películas que él ha visto. Estas sirven para presentar el desarrollo de la relación entre los personajes. Las truculentas y enrevesadas tramas de los filmes de Molina nos dejan ver el desarrollo de sus sentimientos para su compañero, mientras las preguntas y los comentarios de Valentín presentan el mismo proceso en éste. Poco a poco, las vidas de estos dos personajes tan distintos se van acercando. El cine es lo que los une.

Pero las narraciones de Molina —llenas de detalles *camp* sobre vestuarios, mobiliarios, luces, música— no sólo llenan páginas y páginas del libro, sino que sirven de modelo narrativo para la novela misma. Lo que Puig hace en última instancia es narrarnos su novela de la misma forma que Molina narra sus películas a Valentín (1). La primera de esas películas narradas se titula *El beso de la mujer pantera:* véase hasta qué punto la novela tiene como modelos las películas que Molina narra en la obra misma.

Pero estas narraciones sirven otros propósitos. Puig presenta de forma muy indirecta y sutil —pero efectiva— una problemática más amplia. La segunda película que narra Molina es la historia de Leni, una *vedette* francesa envuelta en las intrigas de un truculento compló terrorista entre nazis y liberacionistas franceses durante la ocupación alemana de Francia. La imaginaria película es propaganda nazi. Esto irrita a Valentín, para quien toda obra de arte tiene que estar comprometida con una causa social justa. Para Molina, en cambio,

(1) Para un comentario sobre la función del cine en la obra de Puig véase el ensayo de Marta Morello Frosch, «*La traición de Rita Hayworth* o el arte nuevo de narrar películas» (*Sin Nombre,* año 1, vol. 1, núm. 4, 1971, pp. 77-82).

el arte es escape personal, y tiene validez sólo en su calidad estética o de entretenimiento:

> «Es que la película era divina, y para mí la película es lo que me importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas para no volverme loco, ¿no?...» (p. 85).

Pero esta aparentemente inocua y cómica conversación entre los personajes le sirve a Puig para insinuar toda una problemática mayor: el valor de un arte comprometido con un régimen fascista, la supuesta fascinación de los homosexuales por sistemas de este tipo. El nombre de la protagonista de la película de Molina apunta a lo primero al recordarnos a Leni Riefenstahl, la más importante y problemática cineasta del Tercer Reich. Los planteamientos sobre fascismo y homosexualidad —muy indirectos en Puig— evidencian la lectura que el autor ha hecho de los ensayos de Susan Sontag sobre este tema (2). Pero hay que recalcar: todos estos planteamientos ideológicos están presentados de forma muy sutil e indirecta, como toda cuestión intelectual en las obras de Puig.

Puig se sirve también de otros elementos de la cultura popular latinoamericana para presentar la psicología de sus personajes. Entre éstos, después del cine, la música es el más importante. Molina canturrea y cita melosos boleros, que Valentín empieza detestando, pero termina utilizando para expresar sus sentimientos.

También en *El beso de la mujer araña* Puig utiliza notas al calce como recursos narrativos. En una ocasión, completa con notas la acción narrada por el personaje. Pero la mayoría de éstas son eruditas discusiones sobre el tema de la homosexualidad desde un punto de vista psicológico y político. Estas notas sólo tienen relación con la trama de la novela en cuanto interpretan la condición psicológica del personaje central. En un estilo frío e intelectual, el autor cita a Freud, Marcuse, Rank y Altman, entre otros, para ir presentando poco a poco una visión más positiva y progresista de la homosexualidad. Las notas al calce forman un ensayo completamente distanciado del texto, en estilo y actitud. En la novela, Puig es indirecto y parece no querer convencer a nadie de la naturalidad de la preferencia sexual de su personaje. En cambio, en las notas suena machacante, propagandístico —a pesar de su frialdad académica— y

(2) Véase Susan Sontag: «Fascinating Fascism», *The New York Review of Books*, 6 de febrero de 1975, pp. 23-30. Entre otras respuestas a este trabajo de Sontag se puede consultar el ensayo de Michael Furey, «Sontag, Riefenstahl and 'Fascinating Fascism'» *(World Magazine*, 5 de abril de 1975, p. M-9).

hasta pedante y aburrido. La novela presenta a un ser humano en acción, una «loca», que es como cualquier otro ser humano, capaz de ser desde ridículo hasta heroico, humano en definitiva. Las notas no convencen a nadie. Técnicamente son efectivas, ya que dejan ver la presencia del autor en la obra, pero sin que llegue a asumir el rol de narrador principal. Esa función siempre la desempeñan los personajes mismos; el autor es un narrador de segundo orden. La acción principal se presenta a través del diálogo y los documentos. Las notas al calce introducen indirectamente al autor en la narración sin romper el distanciamiento entre trama y autor que caracteriza la obra. En general, el recurso de las notas al calce resuelve un problema de técnica narrativa, pero no añade mucho a los planteamientos ideológicos de la obra.

Estos recursos narrativos, como otros que emplea Puig en *El beso de la mujer araña,* no son nuevos en su narrativa (3). La obra, temática y estructuralmente, está relacionada con sus tres novelas anteriores. Lo que definitivamente une esta novela a las anteriores, especialmente a *La traición de Rita Hayworth,* es el empleo del cine como concreción del pensamiento mítico del hombre hispanoamericano contemporáneo. Así como en su primera novela el personaje principal, Toto, entendía la realidad a través de los mitos cinematográficos, en la más reciente, esta manifestación de la cultura popular sirve la misma función (4).

No creo que *El beso de la mujer araña* se destaque en la novelística hispanoamericana por sus altos logros artísticos. Esto no quiere decir que no los tenga; los tiene, muchos. Creo que la narrativa de Puig tiene más valor como obras en conjunto que como piezas individuales. *El beso de la mujer araña* es una novela muy buena: entretenidísima, inteligentemente escrita, muy leíble. A pesar de las distancias entre ambas obras, ésta me hace recordar *La tregua,* de Mario Benedetti, otra de esas buenas novelas que son un placer leer, pero que obviamente no representan un hito en la narrativa hispanoamericana. *El beso de la mujer araña* quizá llegue a representar un hito por razones extraliterarias. Quizá esta obra lleve a algunos lectores a replantearse sus concepciones prejuiciadas sobre la homosexualidad. Estos replanteamientos no se lograrán por el efec-

---

(3) Ya en *The Buenos Aires Affair* Puig había usado notas al calce, pero entonces eran una especie de acotaciones escénicas a la narración.

(4) No se crea que Molina es una especie de Toto adulto. Al menos yo me niego a creerlo. El agudo niño de *La traición de Rita Hayworth* no puede haberse convertido en el conformista, aunque astuto, Molina. Prueba de la capacidad de Puig para crear personajes que dan una impresión de vida es que uno llega a encariñarse de ellos de tal forma que hasta habla de los mismos como si fueran personas reales. Consciente de ello, incluyo este desliz crítico en una nota y no en el texto mismo de la reseña.

to de las observaciones psicológicas y políticas que se incluyen en las eruditas notas al calce, donde se discute «seriamente» la condición del homosexual, sino a través de la simpatía que el lector desarrolla por los personajes, especialmente por la «loca» Molina. Muy probablemente, ésa sea la razón última que llevó al autor a escribir esas notas. Aprendemos más de la demostración que de la erudición. Y eso es así porque, como dice Molina de las películas, sin darse plena cuenta de todo lo que sus palabras implican, las novelas son más efectivas mientras mejores novelas son:

> «Es que la película era divina, y para mí la película es lo que importa...»

EFRAIN BARRADAS (University of Massachussetts/Boston, Spanish Dpt., Marbor Campus, Boston, Massa., 02125, ESTADOS UNIDOS).

¿QUE SABE LA LITERATURA? *

«*Nada debe soslayarse si se quiere llegar a un estado verdadero del conocimiento.* Nada, ni por reaccionario ni por subversivo», afirma Matamoro pronunciándose en relación al conocimiento de la obra literaria. Pero esta amplitud, esta voluntad de no soslayar, de abarcar, de comprender, sólo puede sostenerse si el investigador, a su vez, mira, observa, aprehende, se da a la intelección desde un eje, un punto de apoyo. Blas Matamoro lee, resume, repasa el saber alcanzado. Aristóteles, Platón, los enciclopedistas, los contemporáneos: los sistemas filosóficos que han contemplado el hecho literario e intentado dar cuenta de él, la historia del arte con sus múltiples concreciones. Los diversos pronunciamientos, en suma, que han configurado campos del saber, disciplinas desde las que se ha dictaminado, desde las que se ha indagado acerca de lo literario.

El eje central del libro que comentamos es una premisa básica: la radical historicidad de la literatura, su desenvolvimiento en un tiempo cuyo devenir está orientado dialécticamente. En la concepción hegeliana de la historia se sustenta esta reflexión, al par que se nutre de las diferentes aportaciones y fundamentos filosóficos que

---

* Blas Matamoro: *Saber y literatura. Por una epistemología de la crítica literaria*, De la Torre, Madrid, 1980.

orientan el pensamiento de las diversas escuelas, que presiden la formulación de las metodologías y delimitan los enfoques.

Es por ello que los distintos centros desde los que se disparan las principales conceptualizaciones, aparecen aquí globalmente considerados como mediaciones. Estimo que esta delimitación de los enfoques posibles, de sus formulaciones y de sus límites, es una tarea válida, en la medida que sitúa no sólo el estado del conocimiento, sino su dinámica: se esbozan las líneas de fuerzas, los contactos, los pasajes y las aporías. Se precisa, en suma, un espacio teórico que se dirige a la consolidación de una epistemología del saber literario.

EL AUTOR, EL TEXTO

La obra literaria no es producida solamente por su autor. Inscripto en la totalidad histórica, el autor de literatura reproduce en el espacio textual las múltiples determinaciones que obran sobre él. Su discurso brota del entrecruzamiento de discursos precedentes; su escritura se conforma modelando sectores de la vida social que ingresan al texto mediatizados por sus valoraciones, sus gustos, su problemática individual. Es, irremediablemente, «coautor en colaboración o en conflicto con la codificación comunicativa de la sociedad». El texto literario, un entramado de significaciones que al entrar en el circuito comunicativo requiere ser completado por el acto correlativo de la lectura.

Son, por otra parte, las condiciones históricas las que vehiculizan su circulación. En tanto que mercancía, la obra literaria aparece sometida a las leyes del mercado en el que se distribuye. Por lo que, vista desde una perspectiva global, la producción de la obra literaria es «sólo uno de los momentos de su historia».

LA CONTINUIDAD DIALECTICA DEL SABER

«No hay discontinuidad entre ideología y ciencia, como no la hay entre error y verdad, entre naturaleza e historia, entre estructura y superestructura.» Lo que aquí opera es el «viejo principio dialéctico de la continuidad del saber», la consideración dialéctica (Hegel) que «hace de éste una actividad, una práctica, una producción que, como realizaciones proyectivas que son, reivindican su historia, claman por su génesis, están en la Historia». No hay, pues, un saber acabado, compacto. Ni los diferentes órdenes sociales son espacios clausu-

rados, ocluidos, ni el sujeto portador de una ideología es determinado totalmente por ella, de manera ineluctable. Están las actividades y las contradicciones, la construcción de los objetos se da en tanto que se practica un saber hacia ellos y sobre ellos. Existe una actividad crítica de la ideología, existen las contradicciones, las fisuras. Y la ciencia, las diferentes tentativas científicas, no sólo se inscriben en el curso de la historia, sino que están penetradas de ideologías. No existe la ciencia como verdad inmutable ni como realidad inmanente; la razón científica debe reconocer la razón del hombre, que aparece condicionada históricamente. Los datos de la ciencia, como los de la ideología, deben ser confrontados y debatidos en relación a los datos de la realidad.

«Esquemáticamente, el arte ha sido pensado, a través de los siglos, de una manera platónica o dionisíaca, o de una manera aristotélica o apolínea.» Es por ello que las diferentes tentativas de constitución de un saber científico que explique la naturaleza del arte en general y de lo literario en particular (o, más modestamente, una taxonomía o una preceptiva), «responde a alguna de las dos tradiciones». Son estas dos corrientes —la primera, con su formulación del arrebato divino, sitúa al artista fuera de la historia y traza alrededor de la obra de arte «un círculo de indemnidad, de extraterritorialidad»; la segunda elabora el concepto de la mímesis, que supone una interpretación, una versión imitativa de la realidad y un intento de dar cuenta «racional y profanamente de la obra poética»— las que, reformuladas desde la perspectiva cognoscitiva alcanzada en cada período histórico, reaparecen nutriendo las diversas teorías.

La tentativa de estudiar la obra literaria científicamente cuaja de manera orgánica con la escuela sociológica, heredera del materialismo histórico, que recepta los aportes del psicoanálisis (se da en Alemania, Frankfurt, 1926, con Max Horkheimer y Leo Löwenthal, a los que se suman T. Adorno, H. Marcuse, W. Benjamin, E. Bloch). En Francia, las aportaciones de L. Goldmann, y en Italia, las de Galvano della Volpe (que recoge a Gramsci); en el campo de la historia del arte, las de Francastel, Argan, Panofsky, y en un plano más abarcador, extensivo al campo del arte y de la literatura conjuntamente considerados, los estudios de Arnold Hausser se inscriben en la corriente que estudia el fenómeno estético poniéndolo en relación con el todo social.

Por otra parte, la escuela formalista rusa y sus continuadores, los *new critics* ingleses y el círculo de Praga, se vuelven hacia la consideración de la realidad literaria en sí misma, prescindiendo de las determinaciones sociales. Matamoro explica que ello se debe a

una «ilusión de corte positivista», que sustrae al arte de la historia constituyendo con él una especie de «serie autónoma» y que consiste en hacernos creer que cuando estamos frente al texto no nos enfrentamos sino con «el ser del lenguaje»: «... la inocencia de la aproximación formalista es, pues, ilusoria, y genera un falso objeto teórico de investigación: la literatura en sí misma». Tal vez es necesario recordar que, pese a la especialización que podamos lograr con nuestras continuas y profundas calas en los campos del saber, si nos interesamos por la literatura y procuramos su «desciframiento» es porque «necesitamos tener, a nuestra vez, historia». Y que hasta el gusto que permite el goce de la palabra en tanto que sonido, de la imagen acabada, del ajuste de un estilo, es un gesto que tiene historia.

En todo caso, simpre será criticable la «buscada dificultad de lectura», la deliberada opacidad de los textos que «... parece tender a maquillar una audaz confusión de vertientes, última expresión, quizá, de la muy francesa tradición del eclecticismo...». Resulta útil, entonces, poner en claro lo que quiere ocultar, establecer cuáles son los «demonios» y las «divinidades escondidas» de Derrida, Althuser, Sollers, Kristeva, Barthes, Foucault. Puede que lo que se descubra «en este mundo estructuralista, dominado por la categoría positivista comtiana de la discontinuidad, de la ruptura, de las estructuras descentradas», arroje un saldo pobre, «... un hiato insalvable entre la práctica del saber y la práctica del producir escritura».

En lo que respecta a la lingüística, cabe decir otro tanto. El influjo del positivismo lógico lleva a privilegiar el lenguaje, al que se pretende elevar a la categoría de creador de realidad objetiva (lo que implica una concepción escatológica del lenguaje). No solamente se enfatiza aquí que «el lenguaje, por sí mismo, no elabora la realidad», sino que, por el contrario, la relación lenguaje/espacio social es verdadera: «... esta interacción (el lenguaje tratando de dar cuenta de la realidad, a la vez que interviniendo en su constitución) es fundamental para encarar una epistemología de las ciencias sociales». Dicho de otro modo, se niega la existencia de «especificidades» configuradoras de objetos teóricos incomunicados, que no guardan relación entre sí. Todo lo contrario, se sostiene la interdependencia de los distintos espacios teóricos y, por lo tanto, de las diferentes disciplinas del saber. Es oportuno recordar a Saussure, para quien «... el objeto de la lingüística no se da puro en ninguna parte». La legalidad que rige a estos espacios no reside en los espacios mismos, recortados, sino en la historia, que es la que en última instancia los rige «... más allá de las fronteras individuales de cada uno de

ellos». Por lo que el recorte es lícito siempre que la construcción del objeto teórico no pretenda ser erigida en realidad absoluta. Puesto que «... lo válido es el enfoque dialéctico que nunca pierde de vista la totalidad dentro de la cual, necesariamente, opera».

LA HERMENEUTICA PSICOANALITICA

En lo que va de siglo, el psicoanálisis ha signado buena parte de la producción literaria occidental. Por otra parte, la literatura se torna sintomática cuando se la convierte en «documento privilegiado» del psicoanalista. En efecto, ya Freud procedió al análisis del «sujeto-autor»: son conocidos sus exámenes de Goethe, Descartes, Leonardo da Vinci, Dostoievski, entre otros. Con menor detenimiento se analizan personajes (Matamoro recuerda a Hamlet), y existe también un análisis más abstracto, que recaba en ciertos principios o códigos culturales registrados en la ficción. Es decir, que el psicoanálisis cuenta con una serie de «protocolos» cuyo estudio sea quizá «... tan importante como el de los casos clínicos empíricos».

Es que además de la aplicación original del psicoanálisis —la cura— existe la posibilidad de su aplicación derivada o hermenéutica de situaciones no terapéuticas. Y esto es lo que nos interesa, la aplicación de sus descubrimientos al campo de la vida social, en la que se inscribe el objeto literario. En este sentido nos resultan de gran utilidad la teoría de la sublimación, la concepción del arte como realidad sustitutiva («pérdida de realidad»), el papel de la fantasía y los mecanismos del sueño, etc. Sin embargo, es admisible que se objete su aplicación a «... situaciones no mórbidas, como el caso de los textos literarios, objeto de censuras y de manejos conscientes, institucionalizados por la sociedad sana y normal, a través de los códigos retóricos». Pero si se piensa en lo normal y en lo patológico como espacios continuos, la hermenéutica procede en situaciones no mórbidas «... como son los protocolos tomados de las fábulas, mitos, sagas, tesoros folklóricos y chistes».

Y así nos topamos con la posibilidad de efectuar, entonces, una lectura abierta de los textos de la escuela psicoanalítica: si «... el psicoanálisis es una ciencia, cuyo objeto es el aparato psíquico», y si «... no se acude a una atomización del campo científico relativo a la práctica humana (la Historia), el psicoanálisis puede integrarse sin esfuerzo con ella, como disciplina que estudia la conformación de los sujetos en determinadas condiciones históricas, por medio de ciertos mecanismos particulares de represión, sublimación y censura».

EL ESCRITOR, ULTIMO ARTESANO SOLITARIO DE LA SOCIEDAD INDUSTRIAL

Paralelamente a la progresiva industrialización de la sociedad capitalista en Occidente, o, mejor aún, como parte de ese proceso, la literatura deja de ocupar el sitial de privilegio que antes tuviera y que la convirtió en el centro del discurso social. Desplazada, conserva, sin embargo, un prestigio «a la vez residual y tradicional».

En realidad, la aparición del arte de masas se registra a lo largo de todo el período capitalista. Pero la acentuación del proceso de industrialización es la determinante de la «invasión» del mercado por los productos seriados. La producción artesanal retrocede: «... la obra artesanal, rodeada por un nimbo escatológico, y, a la vez, sacral, con que la configura la imaginación romántica, la obra no-fungible y absoluta, se deteriora y es sustituida por una obra de elaboración conforme a cánones seriales». La llamada «subliteratura» deja de ser tal y se expande en el espacio social a través de las distintas concreciones: el folletín, la novela por entregas, el radioteatro, el teleteatro, la fotonovela, la literatura de cordel. El «áura» sacral que ha rodeado al escritor, mito, genio cuyo talento y creación es presentado como no traducible a nivel racional, como irreductible, inexplicable, se rompe y cae cuando la obra deja de ser única (Walter Benjamin). La situación de lectura ha variado; también son diferentes las condiciones en que se produce literatura. Ni el lector actual tiene mucho que ver con aquel burgués que se hundía en su biblioteca a disfrutar, dueño de un tiempo que le permite releer, interrumpir, criticar el libro elegido —la imagen de Matamoro es verdaderamente feliz—. Ni existen ya espacios especialmente dedicados a la producción de obras de arte (existen, pero están en retroceso y son escasos), sino que la constante es la continuidad entre el espacio del arte y de la vida: normalmente se ejecutan en el interior de la misma vivienda, al tiempo que se desarrollan otras actividades.

Frente a este panorama cabe avanzar o volver. La vuelta sólo puede consistir en una nueva sacralización, buscar el lugar hermético, la religión del hecho estético. Seguir implica aceptar, dejar de lado toda melancolía por los tiempos idos, no sentir «desprecio alguno por este tiempo de computadoras y máquinas tragamonedas». Por otra parte, es evidente que el descentramiento del discurso literario, su equiparación con la masa de discursos sociales que se producen en la sociedad actual, deja al descubierto uno de los aspectos más ocultos —más celosamente ocultados— por la burgue-

sía: la producción de la escritura. Esto me recuerda a Núñez Ladeveze, quien al internarse en la otra cara del fenómeno, esto es, la literatura de consumo, y al contemplar específicamente a la literatura de anticipación (ciencia-ficción), observaba que la estructura social ha cambiado. Si antes pudo hablarse de «pirámide social», hoy habrá que hablar, en todo caso, de pirámide truncada. No hay una élite, hay pluralidad de élites. No hay un discurso central, hay pluralidad de discursos, que aparecen como mosaicos enquistados en la sociedad al uso (*).

Creo que no es ocioso insistir sobre el tema. Me parecen de una utilidad esencial este tipo de estudios. Enfrentarse con la literatura como materia viva, procurar establecer el sitio que realmente ocupa, posibilitar el esclarecimiento de las posibilidades de abordarla, y no reverenciarla como sacralidad inerte.—*ENRIQUETA MORILLAS (San Martín de Porres, 41, 3.° F. MADRID-35).*

LA (REGION) POESIA MAS TRANSPARENTE **

Seis poetas andaluces componen este volumen: José Carlos Gallegos, Antonio García Rodríguez, Antonio Jiménez Millán, Joaquín Lobato, Manuel Salinas y Alvaro Salvador. Dos de ellos —Gallegos y Lobato—, nacidos en Málaga, y los otros, en Granada. Todos, jóvenes, nacidos «por las calendas del cincuenta», según afirman en un prólogo-manifiesto que firman y con buen humor llaman «Introductorio rollo y mucha miga». Y pese al humor y sus aditamentos, se nos dice, por ejemplo, que *hora es ya de desterrar el miedo y el espejo.* Se trataría, según nos dicen, de crear una poesía en libertad frente a todo y frente a todos: sin caer en la tentación de construir una vanguardia, dejarse caer en la «vanguardia» que —según ellos— estos poetas son.

En realidad, los modos poéticos de estos seis poetas no difieren de los de su generación, y están bien repartidos entre los caminos de la nueva poesía. Así en el tema como en la forma. Desde la poesía erótica al experimento anglosajón, pasando por la denuncia social. Desde el verso medido y rimado a la palabra partida o des-

(*) Luis Núñez Ladeveze: *Utopía y realidad*, Madrid, Ed. del Centro, 1976.

(**) Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1976, «Colectivo 77», Cuadernos del Sur.

colgada. En cuanto al vocabulario, aquí tenemos una muestra delirante que incluye desde el verbo vibrante e indefenso al taco restallante y gritón.

¿Se parecen entre sí los poetas del colectivo? Uno a uno, paso a paso leídos, nos aparecen así:

José Carlos Gallegos nos entrega siete poemas, numerados, con el título genérico de *Y me arrojé displicente.* No son sus versos desabridos, y sí emparentados con las formas más clásicamente españolas. Sin embargo, la falta de puntuación (mezclada con un vocabulario que busca imágenes más o menos surrealistas) nos da el siguiente resultado:

Oigo tu voz equivocada como percibir los ruidos
nocturnos la cadena de una bicicleta o el silbar
del viento entre los huecos de la puerta
quizá debiera dejarte fuera desconocido
e impedir que perturbes mi tranquilidad
de café recalentado y aunque obligado a
una explicación respondo y te dejo entrar.

Antonio García Rodríguez *(Poemas que no pueden leerse en zapatillas)* se lanza por el camino de lo social y lo cívico, con variantes en la construcción del verso que van desde posibles cuartetos cantables al verso libérrimo. En cierto modo, su poesía es «transparente»:

Si todos los poetas-segadores
en aventar el trigo se esforzaran
una nueva existencia se abriría
por medio de novísimas palabras.

Antonio Jiménez Millán publica la más extensa muestra. *Predestinados para Sabios.* Según parece es el más joven del grupo y, sin embargo, su poesía es quizá la más plena. Tal vez nos atraiga sobre todos el poema que por medio de un verso de José Hierro («Predestinados para sabios, para teóricos») da título a los otros:

Me han dormido en una noche muy larga,
donde ya no cabían rasgos de sangre
ni disonancias.

Joaquín Lobato, mediante *Farándula y Epigrama,* nos muestra cómo es posible escribir sin puntuación, usando las mayúsculas únicamente en último extremo:

mantones
de
manila
Airoso
balanceo relu
ciente

Manuel Salinas *(Edelvira)*, se aferra bien al tema más o menos erótico-amoroso, sin cuidarse de formalizar los versos y llegando hasta convertir en prosa un momento lírico (para entendernos).

Incluso es capaz de tomarse el asunto con humor:

Quizás una dadivosa mueca, yo,
sin decir nada
enciendo un cigarro y ¡Zas!
después de veintitantos años fumando
me achicharro los dedos.

Por último, Alvaro Salvador. Otro pequeño poemario que pretende ser la liquidación de la conciencia poética de ayer. *Las Cortezas del Fruto.* Si Gallegos nos entregó sus poemas numerados del uno al siete, Salvador lo hace partiendo del ocho y finalizando en catorce. Muy planificado, demasiado simétrico, prácticamente dos paréntesis que quieren «arropar» el contenido de la entrega. Salvador, nos dice en su «poema X»:

Desnudo el pecho tu pezón resuelve
la tempestad y agita sobre el vientre
última soledad razón oscura
el intacto rubor: la limpia carne

En fin, resumamos. El libro no puede mostrarnos totalmente el sentimiento de seis poetas con cien páginas impresas. Nos muestra, eso sí, la juventud más o menos física de éstos, sus prisas y sus pausas, sus ansias de «liquidar la conciencia poética de ayer». No nos engañemos. ¿Qué conciencia de ayer? ¿La de Quevedo? ¿La de Bécquer? O, por el contrario, serán destruidas las de Neruda, Vallejo, Machado... La vehemencia deja cosas muertas como resultado.

A todos nos ocurre el tiempo y con ello la edad. Momentos candorosos los de antaño, cuando soñábamos —creo que todos lo hicimos— con renovar el arte mediante esfuerzos colectivos. No hay poesía más que en el poema, dijo Guillén. No hay vanguardia más que en la vanguardia, aunque suene a perogrullada. Movimientos como los encarnados en Maiacovski pueden degenerar en todo lo contrario: véase el futurismo más reaccionario. Destrucción de las formas. Cam-

bio del fondo. (Arrojemos piedras a las esculturas: destruyamos el Arte.)

He pasado un buen rato leyendo la introducción al libro que me ocupa. He logrado encontrar buenos momentos poéticos. Sin duda, hablará el tiempo. Como suele decirse, el incidente ha terminado. La poesía que quiere ser novísima suele estrellarse contra las rocas de la vida poética. Perdón, Vladimiro. (Que nadie se suicide: hoy todo es discutible.)—*JUAN QUINTANA (Avda. del Manzanares, 86, 1.º D, MADRID-19).*

CONEJERO, MANUEL ANGEL: *En torno a Shakespeare. Homenaje a T. J. B. Spencer,* Instituto Shakespeare, Universidad de Valencia, Valencia, 1980, 273 pp.

Resulta difícil, a la hora de hablar de Shakespeare, dar, en una misma obra, una visión completa y variada de las posibilidades y problemas que plantea su estudio; y eso es, precisamente, lo que M. A. Conejero ha conseguido, reuniendo en su obra a críticos renombrados y artículos muy diversos en una labor de elección, para sacar a la luz una serie de problemas y técnicas que M. A. Conejero ha sabido recoger en poco más de 200 páginas. Vamos así desde consideraciones puramente literarias acerca de ese carácter diabólico que presentan algunos de sus personajes (Othello, Don John, Richard III...), que son más que seres humanos, diablos con voz humana, según un artículo magistral de Stanley Wells, hasta ese mundo embrujado y sobrenatural que aparece en *Macbeth, Henry IV, The Tempest,* ... y al cual Vivienne Hughes señala que no aporta nada nuevo, sino únicamente su excepcional sentido dramático; o la puntualización que G. Melchiori hace sobre su concepción de la política, llegando a la conclusión de que para Shakespeare la política era sólo una actitud del hombre enfrentado con el poder, una fuente de conflicto, sin dejar a un lado la doctrina de Maquiavelo, con la diferencia básica de que el genial autor no comparte la negación maquiavélica de la moral; o bien nos llama la atención sobre la utilización de un *subplot* o acción secundaria que W. Fowler nos advierte que ocurre a veces *(King Lear, Othello...)* y que sirve para dar una ejemplificación a un nivel distinto de lo que ocurre en escena.

De cuestiones relativas a toda su producción pasamos en este valioso libro a consideraciones acerca de obras en particular, como es el artículo del doctor Pérez Gállego sobre el tema del renacer en *The Winter's Tale,* donde Paulina se convierte en el camino de

la restauración y en el milagro del amor que fortalece ese lazo de unión madre-hija y donde la obra camina hacia esa ceremonia litúrgica que es el descenso de Hermione, convertida en la adoración del cuerpo humano. Por su parte, Jan Kott trata de interrelacionar *Measure for Measure* y la obra de G. Whetsdone *The Historie of Promos and Cassandra,* que le sirvió de base, estableciendo tres niveles —*law, sex, family relations*— y aludiendo a la oposición entre deficiencia y exceso, por encima de la medida y por debajo de ella en un trabajo de comparación de ambas obras sin duda interesante. Norman Bisset trata de dar una nueva visión de lo que tradicionalmente se considera como una tetralogía, con una línea histórica que recoge tres monarquías, veinticinco años de intriga, guerra y asesinato y varios personajes dramáticos. Hablamos de *Richard III, Henry IV* (parte I y II) y *Henry V,* obras que evidentemente no escribió seguidas, ni quiso darles tampoco la misma forma. Son entidades estilísticas distintas, pero con los hechos y personajes de una continuidad histórica que sirven a un tema común: el análisis de la figura del rey, con sus derechos y responsabilidades. Es el ascenso de una falsa realeza a otra verdadera, pero conseguida ilegalmente con un cambio en la consideración de los valores humanos.

M. A. Conejero ha sabido dar a esta obra un toque de modernidad y plantear algunos problemas filológicos referentes a la técnica a seguir para su traducción, llevando a cabo un recuento de algunos de los métodos utilizados con una aguda visión crítica, llamando la atención sobre la técnica seguida en el Instituto Shakespeare de la Universidad de Valencia, que, sin duda alguna, muestra un nivel científico muy elevado y que pone en práctica con varios párrafos de *King Lear* en un apéndice que figura al final de la obra. Pero no se queda sólo ahí, sino que, en su afán de demostrar la universalidad de Shakespeare, recoge un artículo de N. Greiner sobre su traducción al alemán, con una breve historia de su trayectoria, proponiendo partir desde un texto original, buscando la más alta correspondencia semántica por encima del efecto dramático, usando acotaciones, cuando sea necesario, en aras a conseguir una transparencia del proceso de traducción, consciente de los problemas que ello conlleva y de las características de una y otra lengua.

A esto se une la traducción al español de doce sonetos por Jenaro Talens, realizada con un gran esmero, y una extensa bibliografía, que cada colaborador hace constar al final de su artículo, convirtiendo así este libro en uno de los más sugestivos en torno a Shakespeare.—*MARIA DEL CAMEN VALERO GARCES (Tomás Higuera, 40, ZARAGOZA).*

AUSIAS MARCH: *Obra poética completa.* Edición, introducción, traducción y notas de Rafael Ferreres. Fundación Juan March-Clásicos Castalia, Madrid, 1979, 2 vols.

La prestigiosa colección «Clásicos Castalia» se ha visto recientemente enriquecida con dos volúmenes que contienen la *Obra poética completa* de Ausías March, cuya edición —con indudable acierto por parte de la Fundación Juan March, de donde partió la iniciativa— fue encomendada al profesor Rafael Ferreres, quien contaba ya en su haber, además de otros méritos, con valiosas ediciones de clásicos, como la de las *Obras,* de Juan Fernández de Heredia; la *Diana enamorada,* de Gaspar Gil Polo, o *El Patrañuelo,* de Juan Timoneda, por citar algunas. La tarea propuesta no era nada fácil. Los 128 poemas del gran poeta valenciano del siglo XV, llegados a nosotros en trece manuscritos y en cinco ediciones del quinientos, ofrecen un cúmulo enorme de dificultades para su publicación, una de las cuales —y no la menor— es su propio lenguaje, en tantas ocasiones oscuro. Dificultades a las que Ferreres ha sabido hacer frente, conjuntando rigor crítico, experiencia y conocimiento de la poesía ausiasmarquiana, dando como resultado esta esmerada edición del texto catalán, profusamente anotada, acompañada de traducción castellana, y precedida de una amplia introducción biográfica y crítica, algunos de cuyos aspectos comentamos aquí.

Para su trabajo, Ferreres ha contado con un sólido punto de partida: la edición magistral, clásica, de Amadeu Pagès (Barcelona, 1912-14), que desde su aparición —según nos advierte— «tan sólo ha podido ser mejorada en algunos escasos aspectos particulares» (I, p. 119). Pagès, en efecto, estableció la ordenación cronológica y numeración de los poemas que ha venido siendo aceptada por todos los antólogos y editores posteriores de Ausías March —incluido Ferreres, aunque confiesa tener ciertas reservas—, al igual que la clasificación y siglas de los manuscritos, la descripción de sus variantes, etc. También ha tenido en cuenta la insoslayable edición de Pere Bohigas (Barcelona, 1952-59), cuyas correcciones al texto de Pagès admite en buena parte Ferreres, así como las rectificaciones a la misma que hace Ramírez i Molas *(La poesia d'Ausiàs March. Anàlisi textual, cronologia, elements filosòfics,* Basilea, 1970). Poema por poema, Rafael Ferreres ha ido estudiando concienzudamente las diversas versiones antes de optar por su propio criterio, el definitivo, que en no pocas ocasiones difiere de todas las soluciones hasta hoy ofrecidas. Para la transcripción y puntuación del texto ha utilizado —aunque sin advertirlo— las normas de la colección «Els Nostres

Clàssics», aceptadas hoy comúnmente en toda edición seria de textos en catalán medieval. Sí, en cambio, expone el criterio que emplea para la modernización del texto, discutible a nuestro juicio, y que ha dado como resultado un cierto hibridismo en aquél, por cuanto mantiene grafías de exclusivo valor paleográfico (*ch* final, y fuera de los dígrafos *ny* y *ly*, por ejemplo), al tiempo que suprime sistemáticamente consonantes dobles tales como *cc* o *ff*, haciéndolas sencillas incluso cuando están en posición intervocálica. La traducción castellana —«todo lo literal posible»— que acompaña a cada uno de los poemas, realizada con la minuciosidad y rigor característicos del editor, contribuirá sin duda, al hacerla asequible al lector castellanoparlante poco conocedor de la lengua castellana, a una mayor difusión de la obra de Ausías March, «el més alt poeta de la nostra Edat Mitjana» según Joan Fuster.

Al análisis de la vida y obra del poeta de Gandía, Ferreres dedica un centenar de páginas en las que ofrece una muy peculiar visión del tema, personalísima y a veces polémica. Polémica que surge ya en la cuestión misma de la correcta pronunciación del nombre del poeta, en la que Ferreres parece inclinarse por la forma menos empleada, Ausías, frente a la mayor parte de autores que aceptan hoy comúnmente la de Ausías, y rebatiendo muchos de los argumentos con los que Germà Colon ha pretendido revalidar la forma Ausiàs. En cuanto a la semblanza biográfica, excelentemente documentada, del poeta, es evidente que Ferreres no se ha dejado seducir —como a veces acontece— por su personaje, de quien traza una imagen poco benévola, y en algunos puntos divergente a la ofrecida por biógrafos y estudiosos anteriores (Pagès, Fullana, Bohigas, Fuster), a ninguno de los cuales ha pasado inadvertido el temperamento «impetuoso» de Ausías. Ferreres nos presenta a un hombre orgulloso, autoritario, quisquilloso, tornadizo, interesado en matrimonios ventajosos —actitud que hace extensiva a toda la familia March—, sospechoso de prácticas sodomíticas, y señor feudal excesivamente duro para con sus vasallos, que «no merece, ciertamente, el calificativo de benigno ni, tal vez, el de justiciero» (I, p. 31). Pone en duda la actitud benevolente del poeta para con su hermana sordomuda Peirona, contra el parecer del P. Fullana, y asegura que mostró muy distinto afecto paternal para con sus cinco hijos ilegítimos —legítimos no los tuvo en ninguno de sus dos matrimonios—, en opinión opuesta a la de Joan Fuster, según el cual «mostrà tothora un afecte confiat i provident, de pare consciènciós» *(Obres completes,* I, p. 216). Una visión, en suma, polémica, en la que tal vez no se ha tenido suficientemente en cuenta la condición caballeresca del poeta ni el am-

biente social en que se desenvolvía la aristocracia valenciana del siglo XV, lo que sin duda hubiese contribuido a una mayor comprensión del personaje. Un personaje que, a través de los documentos —según acertado juicio de Bohigas (I, p. 22)—, no parece ser muy diferente de los demás hombres de su tiempo y de su estamento.

Con respecto a la obra de Ausías March, objeto de un notable análisis, Ferreres, con argumentos serios y bastante convincentes, adopta una postura rotunda en favor de su provenzalismo, negando con firmeza todo intento de influencia o vinculación con el Renacimiento italiano: «No hay —dice—, o por lo menos no encuentro, en la obra de Ausías March un solo canto que pueda considerarse plenamente o casi plenamente dentro del sentir —desde luego ni pensar en la expresión literaria— renacentista» (I, p. 46). Contrasta aquí también la opinión de Ferreres con la de otros estudiosos de la poesía ausiasmarquiana, que han querido ver en la misma —en algunos aspectos de la misma— una evidente filiación italianista. Y piensa que al supuesto petrarquismo del valenciano sólo ha podido dar pie el hecho de haber sido el poeta español que con más hondura y extensión ha tratado del amor; si hubo conocimiento directo de Petrarca —concluye—, apenas debió dejar huella en la obra de Ausías March, poeta de ideas más que de forma. En cuanto al Dante, Ferreres minimiza igualmente su influjo: «Hay unas vagas coincidencias que no prueban una influencia directa y palmaria» (I, p. 52). Para él es evidente que nuestro poeta cuatrocentista está en la línea —sobre todo en lo relativo a la temática— de la tradición trovadoresca provenzal, y que sólo desde esta perspectiva es posible la comprensión de muchos de sus poemas. Aspecto éste que compartimos con Ferreres, aunque discrepamos cuando lo hace extensivo al terreno lingüístico, al creer encontrar en los poemas de Ausías March provenzalismos —*null* (ninguno), *sí* (así), *mills* (mejor), *àls* (otra cosa)— que no son sino vocablos completamente habituales en los textos valencianos de los siglos XIV y XV. Un análisis, incluso superficial, de éstos, da también la razón a Pagès cuando afirma que en el valenciano del siglo XV la *r* ante *s* no se pronunciaba, cosa que contradice —equivocadamente, a nuestro juicio— Ferreres, quien considera una licencia tomada por Ausías de la poesía provenzal la rima de palabras acabadas en *ors* y *ers (trobadors, graners)*, con otras de terminación *ós* y *és (plorós, pagés)*. Pequeño detalle éste que en modo alguno disminuye el valor de la magnífica introducción de la obra, que termina con una visión inteligente y bien fundada de los temas destacados en la poesía de Ausías March —el

Amor, la Muerte...—, y con breves y densos capítulos dedicados a la lengua poética, versificación y métrica.

Una preciosa edición, en suma, que, tanto por el buen hacer de Rafael Ferreres como por la pulcritud de su impresión (habitual en la colección), es el vehículo que para su difusión merece la poesía del que Martín de Riquer caracterizara como el poeta «més profund, impressionant i permanent» de la literatura en lengua catalana.—*Agustín RUBIO VELA (Pintor Vi!ar, 1. R-18. VALENCIA-10).*

POEMAS DE RODOLFO ALONSO *

Advierte Rodolfo Alonso, en la contraportada de su último libro —*Señora vida*—, que reúne poemas escritos en los últimos once años, pero que no todos ven la luz. Las razones de ese parcial silencio son múltiples: «económicas, técnicas, estéticas, del corazón, de estado». Hay también razones de otra índole, desde el pudor hasta la orgullosa modestia. «Por ahora, vayan éstos, agresivamente indefensos, a la busca del corazón del generoso lector», agrega Alonso.

No pudo, tal vez, el autor hallar definición mejor, para sus poemas congregados, que esta fórmula: «agresivamente indefensos». Así se nos aparecen, agresivos por afán de comunicación, por voluntad de despojamiento retórico, por «testimonio de cautela, pesimismo, pasión». Pero si su acción es agresiva, su condición es indefensa. La poesía misma resulta para Alonso, quizá, vida indefensa, que sobrelleva, a su pesar, las imposiciones de la historia y de la naturaleza. Un poema no puede «impedir una guerra, ni que enmudezca un amigo, ni que un sádico torture, ni que el tiempo pase». Pero tampoco impedirá que los árboles se cubran de hojas o que «la primavera sea eterna». Un poema —todo poema para Rodolfo Alonso— es ejemplo de esta trémula situación indefensa, atareada en registrar, memorizar y comprobar. El poeta ha escrito hace años: «Cada poema es para mí un residuo, un sedimento del hecho de vivir». No es Alonso un desconocido en las letras argentinas; tampoco en el ámbito hispanoamericano. Unos pocos datos lo confirmarán.

Buenos Aires fue su ciudad de origen; 1934, el año de su nacimiento. Pero sus textos se han expandido por América y Europa, y sus libros de poesía llegan a la docena, o la sobrepasan. Colabo-

* Rodolfo Alonso: *Señora vida*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1979, 75 pp.

ró desde muy joven en revistas argentinas y extranjeras, tradujo a Pavese, a Marguerite Duras, a Fernando Pessoa, a Ungaretti; los comentó y prologó, y aun escribió páginas para filmes de corto metraje. En 1968, la *Antología consultada de la joven poesía argentina* incluyó composiciones suyas. En 1963, una selección de poesía argentina, editada por el Instituto «Torcuato di Tella», le había presentado entre autores de la jerarquía de Edgar Bayley, Alberto Girri, Enrique Molina, H. A. Murena, Olga Orozco, Aldo Pellegrini. Los «parasurrealistas» —designación forjada por Juan José Ceselli— le contaron entre los suyos. Y así logramos ver a Rodolfo Alonso, iniciado en 1954 con *Salud o nada,* militando en compañía de Raúl Gustavo Aguirre, Mario Trejo, Francisco Urondo, Alberto Vanasco, sin olvidar a la inquietante y trágica Alejandra Pizarnik. Los parasurrealistas combinaban los ecos del neorromanticismo (que respetaban como herencia) con las incitaciones del surrealismo (que los atraía como instrumento renovador). Algo de esa postura persiste en *Señora vida,* aunque con modificaciones sustanciales. Sin estridencias ni esfuerzos —por lo menos sin esfuerzos visibles—, Rodolfo Alonso ha dilatado y depurado los poemas nacidos al calor de la cultura con las provocaciones del momento. Perdurabilidad y circunstancia: tales pudieran ser sus fundamentos extremos.

Porque en Rodolfo Alonso hay un inquisidor del instante, un perseguidor de la condensación verbal, un oído «indefenso» que sorprende voces y estallidos, inminencias y advenimientos. Responde a Nalé Roxlo, y dice que «un grillo / sostiene al Universo». Percibe la fuerza de la tormenta , «que limpia el cielo de la noche», y revela también, en hondo paralelismo, una tormenta que limpia su corazón. Atiende a la construcción del recuerdo, a la vida íntima y cotidiana del hogar, a la violencia de las calles y a lo que llamó Vallejo «la violencia de las horas»: germinación del tiempo, «humana lucha / contra la muerte, la que todo / lo infiltra, asedia, posee, lacra».

Pero su poesía no se agota en la exploración hombre adentro. Asume la realidad de su «pobre país», pequeño (o empequeñecido) y a la vez «más grande que ninguno», y enumera los padecimientos, las miserias, los cansancios, las postergaciones, las mentiras, las hambres, los odios, los atrasos y los estancamientos de ese territorio, al que sólo cabe preguntar: «¿Cuándo llegarás a ser totalmente habitable?» El país y sus gentes aparecen no sólo en ese poema específico, sino en todo el libro: en la santarrita y en el valsecito criollo, en la mujer y en los modos del amor, en el crecimiento de los hijos y en los colores del cielo, en los domingos de la ciudad, en las ganas de vivir, en los cerros y paisajes de Jujuy.

Y enlazando los temas diversos, irrumpen la busca del poema y su secreto, la mortificación del artista, la conciencia desdichada. Sin embargo, el poeta maduro que hay en Rodolfo Alonso es también experto artesano y conocedor excelente del oficio. Esa conciencia desdichada —del vivir tanto como del crear— está compensada por una singular riqueza expresiva. A despecho de la contención y de la pericia para el verso epigramático y para la dicción ceñida, brillan en este libro la abundancia lexicográfica, el adjetivo hallado con fortuna y aplicado con exactitud. Y brilla, por sobre todo, una fluidez apoyada constantemente por la precisión. Lo que pudiera juzgarse facilidad es, en rigor, felicidad del tono, del ritmo, de la elección de las palabras. Felicidad que ha de aquilatarse en su justo valor: «Ni hedonismo, ni astucia, ni cinismo posibles —señala el propio Rodolfo Alonso—; sólo conciencia desdichada.» Es decir, poemas que son sedimentos de la vida, residuos agresivamente indefensos.—*ALEJANDRO PATERNAIN (Beyrouth, 1274. MONTEVIDEO, Uruguay).*

ENTRELINEAS

OTTO VON SIMSON: *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden,* versión española de Fernando Villaverde, Alianza, Madrid, 1980, 322 pp.

Simson lee el fenómeno del gótico partiendo de un presupuesto idealista: la catedral es la plasmación arquitectónica de una ideología trascendente y alegórica de la vida, pues para el hombre altomedieval el mundo no es real sino en tanto simboliza determinados contenidos ultraterrenos. Por tanto, la construcción debe ser el gigantesco umbral que lleva de este mundo al otro, la introducción visible y articulada a la imagen del mundo celestial.

Las apoyaturas del investigador son los textos y tendencias que responden a la tradición neoplatónica, agustiniana y simbolista del pensamiento medieval, la que trata de explicar la naturaleza como un sistema armónico cuya clave es geométrica y que se fragua en construcciones arquitectónica y musicales. La estética que deviene de estos principios es, igualmente, trascendente: la belleza es el armonioso estallido del *splendor veritatis,* suerte de acceso sensible a las verdades que el mundo empírico señala y oculta.

El desarrollo de estos argumentos gira, sobre todo, en torno a los dos grandes ejemplos típicos y radicales del gótico: Saint Denis y Chartres, no sólo tomados como aislados hechos constructivos, sino como centros de realización y difusión del pensamiento platonizante que antes esbozamos, liderado por personajes como Suger y Jean de Salisbury.

A partir de estos presupuestos filosóficos, Simson ataca el análisis de la catedral en su aspecto constructivo, comenzando por el diseño, en donde encuentra la perfecta expresión del simbolismo gráfico y proyectivo con el saber constructivo, matemáticamente recortado sobre los fenómenos de elevación de alzados y compensación de cargas. Menos le importan los detalles de estilo, pues éste deviene de la catedral gótica como fenómeno integral, o sea, como hecho arquitectural y monumento litúrgico-alegórico.

A estos componentes de carácter ideológico Simson agrega la consideración de los fenómenos políticos y económicos que diseñan la ciudad medieval de los siglos XII y XIII: consolidación de la vida urbana, esbozo del Estado protonacional en Francia, sistema de gasto del excedente económico y de reproducción de las inversiones a través de los títulos de la deuda pública y contribuciones que financian la catedral y la convierten en el primer fenómeno turístico de la modernidad: la peregrinación.

El libro de Simson acierta en todos sus niveles, aunque algún lector críticamente situado en otros presupuestos pueda objetarle el método. Pero aceptado éste, el nivel de documentación erudita, el desarrollo expositivo conciso y exhaustivo y la amenidad del relato que no ahorra escenas, consideraciones anecdóticas y crónicas de aquella época gigantesca y delicada, terminan por cautivar a cualquier lector.

La contribución metódica no es menor, aunque no está expresa: se trata de correlacionar la tipología arquitectónica y los alcances técnicos de una época del arte o ciencia de construir con los sistemas de cultura vigente, y nunca tan integrados en construcciones unitarias como en la Alta Edad Media, de donde surge la catedral gótica, disparada, en sus dos flechazos de piedra, hacia el pleno espacio de los Tiempos Modernos.—*B. M.*

LUIS BERENGUER: *Tamatea, novia del otoño,* prólogo de Alfonso Grosso, Altalena, Madrid, 1980, 175 pp.

He aquí la novela póstuma de Berenguer, el último eslabón de la cadena que diseñan *El mundo de Juan Lobón, Marea escorada, Leña verde* y *La noche de Catalina Virgen.* De algún modo, el autoanálisis que hace el protagonista-narrador también es el balance de una existencia. El varón que ha servido involuntaria pero inevitablemente a la mujer a lo largo de una vida y que llega a la madurez (y al otoño, que aparece como obvio anuncio en el título) para encontrarse con la mujer como una figura vaga y enigmática.

Las tensiones del narrador van de Maru, la hembra que lo desfloró (y que en su fantasía posee los secretos de su dificultosa virilidad y la flor de su honra), a Eulalia, la mujer institucional, y a Tamatea, la adolescente que, en cierto modo, se confunde con la hija, con su encanto pueril e incestuoso, ya que permite montar la intriga sobre la cual aspira a sostenerse la novela.

Esta reflexión del personaje puede adelantar la clave (p. 80):

> Es extraño comprender que hablar de Maru, hablar de Eulalia o hablar de Tamatea sea hablar de mí mismo, no de mis relaciones con las mujeres clave de mi vida. No es la aventura de vivir con ellas, sino de vivir por ellas, para ellas, y la de sentirme como un barco sin viento cuando me faltan. Nunca he tenido miedo de perderlas en el sentido celos o en el sentido cuernos, que se fueran con otro, sino en el inmenso miedo de sentir un vacío sin llenar que alguien ha de ocupar, siempre contra mi voluntad: despertar por las noches con un peso en el corazón, pronunciar un nombre nuevo y no saber por qué eso duele tanto.

A través de una somera historia policial, constantes «flashes» hacia el pasado que contienen una biografía y descripciones de ambientes de la nueva burguesía española hacia los años sesenta, Berenguer esboza la problemática central que el final abierto y ambiguo deja con un haz de hilos en las manos del lector, para seguir trenzando sus hipótesis: ¿quién es Tamatea, si alguna vez existió? ¿El mito de la novia eterna, perpetuamente núbil y virgen, o una mujer como cualquiera, la hembra de la biología, preñada por alguien y que —sólo ella— es dueña de sí misma y de su hijo?

Enésima versión de una leyenda que ronda los abismos de la diferencia sexual —la abeja reina, la mantis religiosa que sólo apetece al hombre como instrumento de su función perpetuadora de la vida—, la historia de Tamatea deja al varón en el vago espacio del *chevalier servant:* lo activo de la vida, en contra de la apariencia convencional,

es lo femenino. Lo masculino es mera encarnación del hijo, del gigoló, del esposo, del padre que las mujeres necesitan, adoptan y utilizan.

Berenguer es ducho en fórmulas que, sin desbordar la sorpresa del lector, son, sin embargo, de una eficacia artesanal suficiente. Su relato va con rapidez y medida de un nivel a otro de los tiempos narrativos, de las anécdotas fragmentarias que van componiendo el difícil rostro del protagonista. Su libro se reclama del leve suspenso policial, tanto como de la novela psicológica y la esbozada evocación de ambientes. Puede ser tomada, sin riesgo, como un ejercicio en el viejo juego de entretenerse y descifrar a los hombres por medio de la letra impresa.—*B. M.*

BRUNO RIZZI: *La burocratización del mundo,* traducción y postfacio de Juan Ramón Capella, prefacio de Salvador Giner, Península, Barcelona, 1980, 246 pp.

La aparición de la burocracia como nueva clase social es un fenómeno que afecta, de manera axial, al pensamiento político de nuestro tiempo. Por un lado, señala la formación de un capitalismo de Estado o colectivismo burocrático en los países así llamados «comunistas». Por otro, indica una probable transformación del capitalismo clásico, monopólico y multinacional, bajo la gerencia de una clase que no es la burguesía reconocida.

Sobre este tema se ha escrito mucho en los últimos cuarenta años. Los marxistas han tratado de apelar a sus clásicos, pero se han encontrado con menciones fragmentarias al funcionariado de las sociedades anónimas y a los burócratas del capital financiero, que explotaban en nombre de la burguesía, ejerciendo una administración por cuenta ajena del capital impersonal y disperso. El marxismo no pudo prever la creciente corporativización de la economía al ritmo de su tecnificación cada vez mayor. La intuición —no la solución— corresponde a los fascismos.

En 1939, de manera semiclandestina, Bruno Rizzi daba a conocer su folleto. La suerte manifiesta del texto iba a ser oscura, pero su éxito como fuente de reflexiones, amplio. Lo popularizaron y deformaron libros de amplia circulación, como *La revolución gerencial,* de James Burnham, y *La nueva clase,* de Milovan Djilas. Ahora se lo revalora como el antepasado de la problemática presente.

Texto en parte panfletario y apresurado, poco preciso en su lenguaje por momentos, *La burocratización* contiene, sin embargo, algunos

nudos conceptuales sin los que es imposible pensar el mundo moderno. Uno de ellos es la definición de la URSS como un Estado colectivista burocrático, que nunca fue socialista y que propone una nueva categoría al pensamiento sociológico. Otra, el conflicto entre burocracia capitalista y burguesía en los regímenes fascistas. Por fin, la orientación dominante en el mundo actual que, contra las previsiones de Marx, no se acerca a parámetros socialistas, sino a una generalizada burocratización, a la unidad del mercado mundial y al dominio de una tecnocracia gerencial que desvanece la lucha final entre la burguesía y el proletariado al carácter de escena literaria.

Rizzi acierta en estas líneas. Yerra en otras. Evidentemente, el surgimiento del capitalismo de Estado colectivista y burocrático, con la apariencia de una revolución comunista, en los países atrasados, no es casual. El Estado como clase explotadora impersonal es un motor del desarrollo que suple las tareas históricas y deficitarias de la burguesía local. En esto, el fenómeno URSS, con no ser socialista, tampoco se puede considerar un regreso a la servidumbre, con todas las analogías que puedan encontrarse entre burocracia y aristocracia.

El texto de Rizzi contiene cierta alarma por el final del mundo: el fin de la era burguesa y de sus ilusiones (entre ellas, la revolución proletaria mundial) y la melancolía por un mundo de libertades (entre ellas, la de mercado) que se gasta y desvanece. Pero incita, a la vez, a repensar las cosas y las categorías mentales con que se han tratado de entender hasta el presente.

La reedición es muy oportuna y se vincula con la revalorización de Rizzi que ocurre actualmente en Europa. Los apéndices ilustran sobre la oscuridad que rodeó a la figura del autor (1901-1977), su carácter de comunista de la fracción Bordiga dentro del PCI o de trotskista disidente y los huecos y apresuramientos de su discurso, que Capella examina con rigor que merece agradecimiento.—*B. M.*

FAUSTO NICOLINI: *Benedetto Croce*, UTET, Torino, 1976, 538 pp., con 21 ilustraciones fuera de texto.

Tardíamente se distribuye en España esta biografía exhaustiva de Croce, debida a su colaborador más inmediato durante casi medio siglo de vida y trabajo intelectual, y que es el texto con que se abrió la colección *La vita sociale della nuova Italia*, dirigida por Nino Valeri.

Biografiar a Croce no es tarea pintoresca, pues se trata de una vida larga y laboriosa, carente de aventura «exterior», como no sea la de cualquier ser humano de su tiempo y su condición. En cambio,

importa detallar su biografía intelectual y su carácter de asceta laico, integrante de esa postrera fila de humanistas burgueses donde encontramos a Thomas Mann junto a Paul Valéry, a Ortega junto a Freud. Aún más, la amistad íntima y la no apagada admiración de Nicolini por don Benedetto le impide tomar distancia crítica ante el maestro y borra todo detalle biográfico que no integre la figura incólume del hombre de saber y civismo, el filósofo infatigable y el liberal sin miedo y sin tacha. Estas son las virtudes y las limitaciones de toda historia contada de cerca.

La ventaja esencial del biógrafo Nicolini reside en que su propia obra intelectual forma parte de la tarea crociana, desde el primer período, ligado a la investigación de la historia napolitana y, por ello, española —la identidad profunda de Croce fue Nápoles, la ciudad de Vico, y desde la cual podía lanzarse un amplio gesto de universalidad italiana—, pasando por un segundo momento, en que la historia pasa a ser materia de reflexión filosófica y la filosofía se resuelve en una reflexión sobre la historia, hasta llegar a la prolongada madurez, donde todas las acciones intelectuales de Croce —la crítica literaria, la ética, la política, la historiografía y la historia concreta— aparecen impregnadas de su pensamiento sistemático.

Nicolini conoce a Croce de cerca y por dentro, ha sido testigo y frecuente protagonista de sus momentos brillantes o sombríos, asume su estilo escrito, descubre los matices de su napolitanismo y hace la crónica de un hombre hecho que llega a la vejez y a la muerte con la plenitud ilusionada de sus facultades. La saludable frecuentación de sus textos le permite y nos permite, a pesar de las disidencias de cualquiera, orientarnos en un presente erizado, como en los peores momento del triunfo fascista, de brujos y sacristanes.

Revisitar a Croce tiene, al menos, ese efecto tonificante: echar luz sobre los cambiantes volúmenes de la vida, esa vieja luz ilustrada que trató, en su caso como en el de todos los dialécticos auténticos, conciliar la eternidad de las categorías con la movilidad de la historia.

Quien se interese por la obra y la personalidad del filósofo italiano dispone, ahora, de otros textos del mismo carácter: la reedición de los trabajos de Elena Croce, su hija, *L'infanzia dorata* y *Ricordi familiari* (Adelphi, Milano, 1979). El austero pensador de estirpe abrucesa aparece en estas páginas mezclado con el napolitano leve y divertido, espectador de comedias populares, sensual (de un sensualismo controlado por el intelecto y que, invitablemente, da en placer de escribir y de leer), en el memorioso rebuscador de cosas italia-

nas, en el insobornable servidor de la lucidez laica y de la razón como facultad de la vida.

La moda, que todo lo lleva y lo trae, ha puesto a Croce detrás de la puerta. Mañana o pasado, tal vez, vuelve a las candilejas. A él poco le importaban estos vaivenes, que no pueden sostener sesenta años de tarea cotidiana. A quienes lo leen con fidelidad, tampoco.—*B. M.*

La colección de poesía *Libros del Golpe.*

Publicar libros es un asunto en cierta medida marginal y riesgoso. Publicar libros de poesía es aún más marginal y riesgoso. Publicar poesía de autores jóvenes, a menudo inéditos o poco favorecidos por los cotarros de la fama, decididamente es una hazaña.

Hazañosa es, pues, la empresa de Carlos Carballo al lanzar estos *Libros del Golpe.* Los primeros golpazos se denominan: *Pentagonía de veinte años a la sombra,* de Luis Gómez Jacinto; *La estrategia del viaje,* de Jesús Alonso Burgos; *La renuncia y otros textos,* de Joaquín Arnaiz; *La máquina de fabricar vida de ultratumba y otras ironías lamentables,* de Angel González Castrillejo, y *Raíces en la niebla,* de José Elgarresta.

En estas páginas los jóvenes poetas muestran para nuestras horas sus intentos, la aceptación de ciertas maestrías, sus rechazos, sus ensayos. Para el futuro más o menos confuso, un documento insoslayable de la literatura española contemporánea.

Activando el panorama esbozado, la editorial promete la publicación de los premios por ella otorgados en 1980: Eugenio Cobo y Teresa Flórez, en poesía, y *Cuando Elena se fue,* de José María Pérez Alvarez, en narrativa.—*B. M.*

OCTAVIO ARMAND: *Superficies,* Monte Avila, Caracas, 1980, 226 pp.

La literatura que medita sobre sí misma jugando a que no tiene a qué servir, el desconcierto de la experimentación, el exilio como anulación del tiempo en la distancia de un centro del mundo hipotético, Apollinaire, Lezama Lima, la imposibilidad de repetir a los clásicos (esto que tan bien conocía Pierre Ménard, repetidor de los clásicos) alimentan las páginas de estas *Superficies,* donde la temática de Armand vuelve a insistir sobre sí misma.

El gesto de ocuparse se envisca en una espiral barroca o se resuelve en obsesión o se queda en pura, limpia, impoluta superficie

(aquí se vuelve al título y a su «expresividad», a su manera de reconocerse lectura expresa del propio libro que titula). El barroquismo juega a los callejones opcionales de las palabras que tienen acoples entre paréntesis, tramos para recortar y armar, sobrepuestos significativos. Las obsesiones son esos poemas donde la grilla de la forma se llena con un mismo verso, repetido un número de veces que puede ser infinito. La superficie campea por sus fueros (los derechos de la página en blanco, del papel) en los largos espacios sin escritura que juegan entre la escritura.

El punto inicial de estas especulaciones es el punto final. Los dos fueron señalados por Mallarmé hace un siglo y la parábola del experimentalismo sigue repitiendo el viaje entre uno y otro, ya, ahora, con un viejo sabor a clasicidad.

En torno al exilio, más allá de la concreta circunstancia histórica que hace del sujeto histórico y concreto Octavio Armand un experto exiliado, el destierro se convierte en una categoría ajena a circunstancias, connotativa del hombre o, al menos, del hombre que escribe: «¿No somos todos extranjeros? ¿No estamos todos fuera de alguna historia? ¿No somos esencialmente bárbaros/réprobos/locos/leprosos?» (p. 164). Hombre cubano que escribe, hombre cubano, hombre, este sentimiento de extrañamiento lo define al sacarlo, por las buenas o las peores, de todos los paraísos perdidos, estableciendo la distancia insondable que da nacimiento a la escritura, metáfora del espejo, que es metáfora de la escritura, «una elipsis. Rebotando/repitiéndose, el ojo colabora en su sistemática anulación» (página 63).—*B. M.*

PIEDAD SILVA: *Sencilla y múltiple*, s/e., Cáceres, 1980, 193 pp.

La cacereña Piedad Silva ha obtenido con este libro el premio «Cáceres» de novela corta en 1979 y se presenta con él en la palestra literaria. Por su edad se inscribe en la novísima generación de narradores (nació en 1948), y algunos de los rasgos del texto también parecen subrayarlo.

Coloquialismo, *flashes* de la memoria, montaje cinematográfico de las secuencias, un ritmo fragmentario fiel al juego de evocar, cierto autoanálisis, el intento de hacer un rápido balance de una juventud tal vez definitivamente conclusa, son algunos de aquellos rasgos.

El uso del lenguaje coloquial nunca recae en pintoresquismo, y aparece funcional al evocar la narrante su infancia extremeña, como una atmósfera sonora y casi dialectal, y al describir los ambientes

universitarios de su adolescencia o la correspondencia de su amigo pasota, donde el registro lingüístico cambia y funciona, sirviendo a otro clima.

La novela narra la historia de un trauma histórico (el fin del franquismo contemporáneo a la entrada en la madurez social de la narrante) que obliga a un examen de conciencia, dramatizado por el brusco cambio cultural sufrido en la provincia española durante los años del desarrollo económico. Desfases de mentalidad y de tiempo vital ante el cambio, abismal separación de las generaciones, dificultad para iniciarse en una nueva vida, para la cual las pautas intelectuales, cotidianas, morales y hasta concretamente sexuales heredadas son inútiles, son algunas de las líneas que permiten la construcción de la novela.

En general, las «escenas» están bien montadas, resueltas con un vivaz lenguaje vocativo que no excluye cierta coquetería barroca. Por trechos, la solución es un tanto apresurada, y muestra lo inmaduro de la autora ante la técnica del oficio o, tal vez, la falta de una relectura final y eficaz. Silva sabe narrar y, mayormente, lo hace. En futuras tentativas, con certeza, prescindirá de la rápida explicación que achata y anula los hechos referidos y que son esenciales a todo acto de contar.—*B. M.*

ISAAC DEL VANDO-VILLAR: *La sombrilla japonesa,* Dendrónoma, Sevilla, 1980.

Surgido del modernismo y disparado hacia el ultraísmo, Vando-Villar pertenece de lleno a la historia de la literatura, y en medida mucho menor, a la literatura misma.

Para rastrear sus fuentes decadentistas e —insisto— modernistas no hay que ir muy lejos. Para el toque oriental y el ejercicio del *haiku,* basta un abanico de papel comprado en el Rastro:

La princesa color de kaolín
se divierte recitando haikais
dentro de su pequeño palanquín.

El malditismo inevitable viene con la pipa de kif:

Oh esos divinos fumaderos de opio
escondidos como los edenes
en las ciudades del placer.

Desfallecimientos y trópicos acreditan otros momentos del *elan* modernista:

Bello país, donde una noche de verano he sentido
morirme de amor.

El paso al ultraísmo lo da junto a Ramón, con muchas de esas ocurrencias y retruécanos, metáforas y *boutades* que prosperaron en los veintes de la Puerta del Sol. Oliverio Girondo o Guillermo de Torre podrían haber escrito:

Allá lejos, la tarde
se está vistiendo de etiqueta
para el gran cotillón de la noche.

Y también:

Las embarcaciones flotantes
miran el mundo del revés
mientras se fuman sus negros cigarrillos.

Y hasta:

En el cielo de tu boca succional
se habían disipado los topacios.

La materialidad de la entrega—un envoltorio rojo, las páginas de papel marfil sin encuadernar, las viñetas de época, el apunte de Barradas—facilita la evocación y pone a Dendrónoma, decididamente, del lado y el esfuerzo por el libro raro, nostálgico y de lúcido *Kitsch*, lo cual es ya un grado de elegancia.—*BLAS MATAMORO (Ocana, 209, 14 B, MADRID-24).*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (288)
Ciudad Universitaria

MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	1.750	30
Dos años	3.500	60
Ejemplar suelto	150	2,50
Ejemplar doble	300	5
Ejemplar triple	450	7,50

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,
con residencia en ....,
calle de ...., núm. ....,
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar $\frac{\text{contra reembolso}}{\text{a la presentación de recibo}}$ (1).

Madrid, ... de .... de 198......
El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A LUIS ROSALES

NUMEROS 257-258 (MAYO-JUNIO DE 1971)

COLABORAN

Luis Joaquín ADURIZ, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Dámaso ALONSO, Marcelo ARROITA-JAUREGUI, José Manuel CABALLERO BONALD, Eladio CABAÑERO, Julio CABRALES, María Josefa CANELLADA, José Luís CANO, Santiago CASTELO, Eileen CONNOLY, Rafael CONTE, José CORONEL URTECHO, Pablo Antonio CUADRA, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Ricardo DOMENECH, David ESCOBAR GALINDO, Jaime FERRAN, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Joaquín GIMENEZ-ARNAU, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, Fernando GUTIERREZ, Santiago HERRAIZ, José HIERRO, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, José Antonio MARAVALL, Julián MARIAS, Marina MAYORAL, Emilio MIRO, Rafael MORALES, José MORAÑA, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Pablo NERUDA, Carlos Edmundo de ORY, Rafael PEDROS, Alberto PORLAN, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Alicia María RAFFUCCI, Dionisio RIDRUEJO, José Alberto SANTIAGO, Hernan SIMOND, Rafael SOTO, José María SOUVIRON, Augusto TAMAYO VARGAS, Eduardo TIJERAS, Antonio TOVAR, Luis Felipe VIVANCO y Alonso ZAMORA VICENTE

480 pp., 300 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A BAROJA

NUMEROS 265-267 (JULIO-SEPTIEMBRE DE 1972)

COLABORAN

José ARES MONTES, Charles V. AUBRUN, Mariano BAQUERO GOYANES, Pablo BORAU, Jorge CAMPOS, Rodolfo CARDONA, Julio CARO BAROJA, Joaquín CASALDUERO, José CORRALES EGEA, Peter EARLE, María EMBEITA, Juan Ignacio FERRARAS, José GARCIA MERCADAL, Ildefonso Manuel GIL, Emilio GONZALEZ LOPEZ, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Robert El. LOTT, Antonio MARTINEZ MENCHEN, Emilio MIRO, Carlos Orlando NALLIM, José ORTEGA, Jesús PABON, Luis PANCORBO, Domingo PEREZ MINIK, Jaime PEREZ MONTANER, Manuel PILARES, Alberto PORLAN, Juan Pedro QUIÑONERO, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Fernando QUIÑONES, Fay. R. ROGG, Eamonn RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Gonzalo SOBEJANO, Federico SOPEÑA, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Luis URRUTIA, José María VAZ DE SOTO, A. M. VAZQUEZ-BIGI y José VILA SELMA

692 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A FRANCISCO AYALA

NUMEROS 329-330 (NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1977)

COLABORAN

Andrés AMOROS, Manuel ANDUJAR, Mariano BAQUERO GOYANES, Erne BRANDENBERGER, José Luis CANO, Dionisio CAÑAS, Janet W. DIAZ, Manuel DURAN, Ildefonso Manuel GIL, Agnes M. GULLON, Germán GULLON, Ricardo GULLON, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Monique JOLY, Ricardo LANDEIRA, Vicente LLORENS, José Antonio MARAVALL, Thomas MERMALL, Emilio OROZCO DIAZ, Nelson ORRINGER, Galvarino PLAZA, Carolyn RICHMOND, Gonzalo SOBEJANO, Ignacio SOLDEVILLA-DURANTE y Francisco YNDURAIN

282 pp., 300 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A CAMILO JOSE CELA

NUMEROS 337-338 (JULIO-AGOSTO DE 1978)

COLABORAN

Angeles ABRUÑEDO, Charles V. AUBRUN, André BERTHELOT, Vicente CABRERA, Carmen CONDE, José GARCIA NIETO, Jacinto GUEREÑA, Paul ILIE, Robert KISNER, Pedro LAIN ENTRALGO, D. W. McPHEETERS, Juan María MARIN MARTINEZ, Sabas MARTIN, José María MARTINEZ CACHERO, Mario MERLINO, Tomás OGUIZA, Antonio SALVADOR PLANS, Fernando QUIÑONES, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Gonzalo SOBEJANO, Sagrario TORRES, Edmond VANDERCAMMEN y Alejandra VIDAL

332 pp., 300 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo DEL BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos GARCIA OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo DE LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando DE TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo DEL VILLAR y Luis Antonio DE VILLENA

792 pp., 600 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ, Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo SOBEJANO, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

702 pp., 600 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

NUMEROS 364-365-366 (octubre-diciembre 1980)

Con inéditos de Julio CORTAZAR y colaboraciones de: Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, Jose Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

741 pp., 750 ptas.



Revista de Occidente

SUMARIO NUMERO 4

Precio de venta al público: 250 ptas.

Suscripciones (8 números):

España	2.000 ptas.
Europa	2.500 ptas. (34 $)
Resto del mundo	3.000 ptas. (40 $)

Redacción, suscripciones y publicidad:

Revista de Occidente
Génova, 23
Madrid-4
Teléfono 410 44 12

PROXIMAMENTE

BLAS MATAMORO: *Calderón y Goethe.*

MERCEDES TOURON DE RUIZ: *El alcalde de Zalamea en Lope y Calderón.*

MARIO MERLINO: *Debate y texto. De Calderón a Brecht.*

RONALD E. SURTZ: *Sobre hidalguía y «limpieza de sangre» de la Virgen María.*

FRANCISCO CALVO SERRALLER: *La crisis de la doctrina artística del Renacimiento y su influencia en el Barroco.*

HECTOR TIZON: *Hemingway, veinte años después (1961-1981).*

★

PRECIO DE ESTE EJEMPLAR:
150 PESETAS



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO